

كتب القصة ولمسرح

٢

# دراسات في القصة العربية الحديثة

أصولها اتجاهاتها أعلامها

دكتور

محمد غلoul ميسلام

أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها  
جامعة الاسكندرية

الناشر / **المستعارف** بالاسكندرية

جلال حنزي وشركاه



# دراسات في القصة العربية الحديثة

اصولها اتجاهاتها اعلامها

دكتور  
محمد غنول سلام  
أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها  
جامعة القاهرة

الناشر / منشأة  
جمال حزي وشركاه  
الاسكندرية

1. The first of these is the  
fact that the system is  
not a closed system.

2. The second is the  
fact that the system is  
not a closed system.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

«وَبَيْنَا أَنتَ مِن كَذَلِكَ وَتَحْتَهُ وَجْهِي فَأَنْتَ أَعْيُنُ أَبِيكَ وَتُكَلِّمُهُ»  
- قرآن مجید -

1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's message to Congress, and is one of the most important documents in the history of the United States. It is a very long letter, and it contains a great deal of information about the state of the Union, and about the President's plans for the future. It is a very important document, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

2. The second part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's message to Congress, and is one of the most important documents in the history of the United States. It is a very long letter, and it contains a great deal of information about the state of the Union, and about the President's plans for the future. It is a very important document, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

3. The third part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's message to Congress, and is one of the most important documents in the history of the United States. It is a very long letter, and it contains a great deal of information about the state of the Union, and about the President's plans for the future. It is a very important document, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

4. The fourth part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's message to Congress, and is one of the most important documents in the history of the United States. It is a very long letter, and it contains a great deal of information about the state of the Union, and about the President's plans for the future. It is a very important document, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

5. The fifth part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1862. It is a very important document, as it contains the President's message to Congress, and is one of the most important documents in the history of the United States. It is a very long letter, and it contains a great deal of information about the state of the Union, and about the President's plans for the future. It is a very important document, and it is one of the most important documents in the history of the United States.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## تقديم

أقدم في هذه الدراسة عرضاً لفن القصة في أدبنا الحديث ، وتحليلاً للعناصر التي اعتمدت عليها في نشأتها ، القديم منها الذي يند إلى تراثنا القديم ، والحديث الذي أخذت بأسبابه من الآداب الغربية الحديثة ، كما أخذ غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والمقال والدراسة والنقد .

وطبيعي أن أقدم بلبحات عن فن القصة في الآداب العالمية الحديثة ، ثم أتناول تطور فن القصة العربية في مصر ، وكانت معالم هذا الفن قد تبلورت ، وظهر من كتابها جماعة عرفوا في الوطن العربي والعالم الغربي ببراعتهم في القصة ، وتناولت أم تحتاج هؤلاء الإعلام من الكتاب محاولاً بالتحليل كشف خصائص كل منهم .

وقسمت الدراسة إلى مرحلتين ، مرحلة النصف الأول من القرن العشرين ، ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية . وقد وجدت المبررات لهذا التقسيم من واقع التغير الذي دخل على المجتمع المصري بحيث تميزت كل مرحلة عن الأخرى في الحياة والأدب .

ولم أعرض بالضرورة كل كتاب القصة النابهن ، فهذا ما لا يتسع له المقام ، بل اكتفيت بالمعالم الدالة من الكتاب والقصص .

واللحقت باباً عن القصة السودانية ، لما وجدت من تقارب واتصال بين القصة في مصر والقصة في السودان تقارب الشعبين واتصال البلدين بالنيل والتاريخ والدم والحياة . ولأن القصة السودانية الحديثة تثير بأمل كبير وقد ظهر من أعلامها مثل الطيب صالح ، والطيب زروق وغيرهما من الأدباء.

وبعد، فأرجو أن أبلغ ما أردت لهذه الدراسة من تعريف جامع بالقصة  
العربية الحديثة في بلدين شقيقين أتبعها بدراسة أخرى إن شاء الله عن القصة في  
غيرهما من بلاد الوطن العربي .

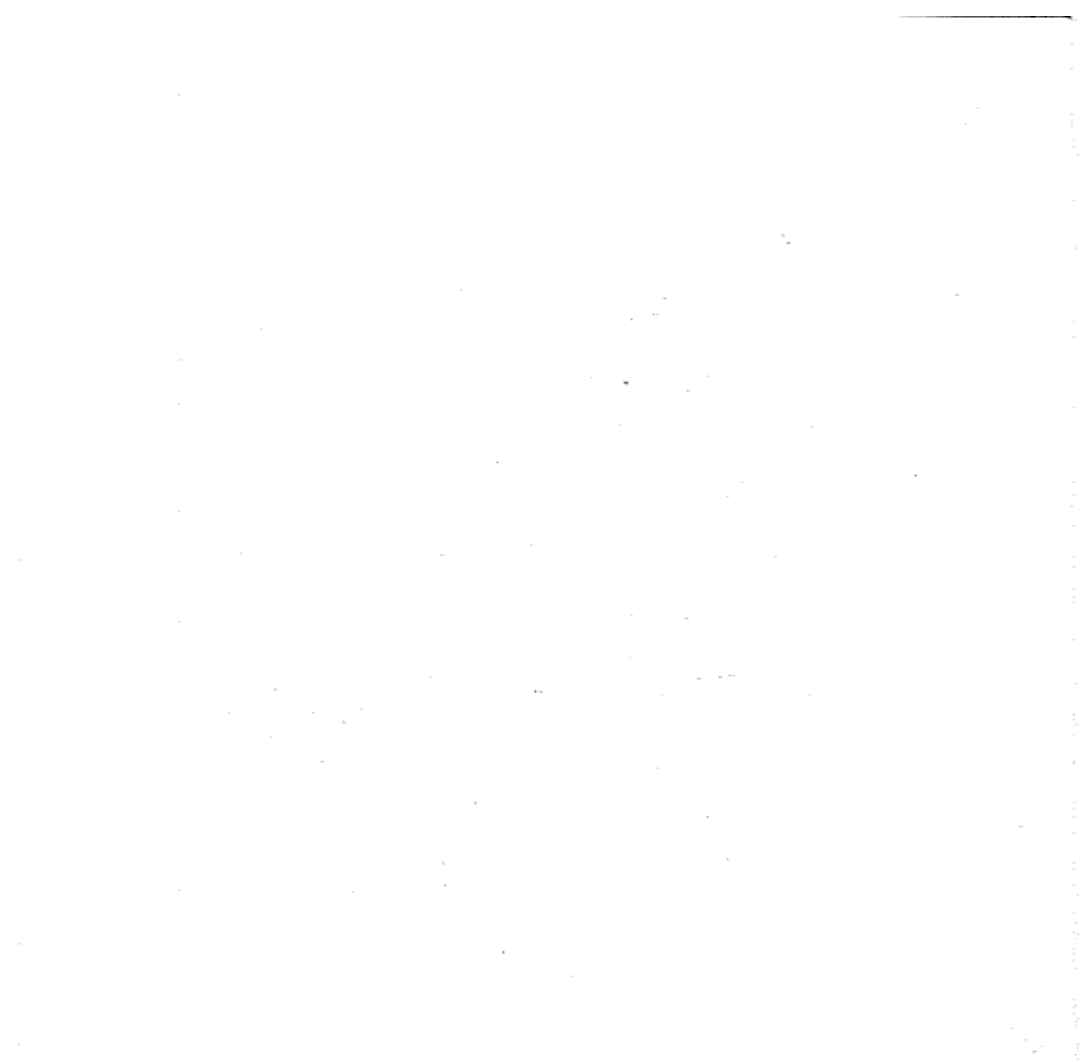
والله أسأل أن يوفقنا ، فنه المود والنداد ؟

محمد زغلول سلام

# الباب الأول

فن القصة

وتطوره في الآداب الحديثة



## فن القصة

° ° °

لم تعد القصة فنا يقصد به تزجية الفراغ ، أو مجرد المتعة والسر لطرده الملل وجلب المسرة للنفس ، بل أصبحت القصة فنا له مكانته في الآداب المعاصرة ، وتسمت منها مكان الذروة ، وغالبت غيرها من الأنواع الأدبية وزاحتها فضلت الرأي الأدبي ، واستحوذت على القارئ دون غيرها ، ومن هنا بدت خطورة القصة ، فهي سيدة الآداب المنشور دون شك ، ولهذا اتخذها كبار الكتاب وسيلة للتعبير ، وأشتهر عن طريقها كذلك فحول الآباء العالميين مشغل تولستوى وتشيكوف ، وجوركي ، وديكنز ، والأخوات بروتي ، وسمرس موم ، وتوماس هاردي ، وتوماس مان ، وجوته ، وجيمس جويس ، د. ه. لورنس ، وهمنجواي ، وتشايفيك ، وفولكنر .

واتخذت منبرا للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية لسعة انتشارها ، وقوة تأثيرها .

ويرى والتر ألن (١) أن القصة أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي ، ذلك لأنها تجذب القارئ لتدججه في الحياة المثل التي يتصورها الكاتب كما تدعوه ليضع خلافه تحت الاختبار ، إلى جانب أنها تمنحنا من المعرفة ما لا يقدر على هبته أي نوع أدبي سواها . وتيسر أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوع .

والقصة في صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتنوع أجزاؤها في تنابع كما يقول فورستر (٢) ، وهذا التسلسل يتضمن تطورا لأحداث ينظمها الزمن ، ومع ذلك فليس الزمن وحده هو الذي يعتمد عليه تطور القصة ، ولا يكفي عنصر الزمن لإخراج قصة قيمة في

(١) Walter Allen : The English Novel (Penguin)

(٢) Forster (E.M) : Aspects of the Novel p. 27

مفهومنا الحديث ، ذلك أن الزمن وحده لم يعد يصلح ليكون بطلا لقصة تتسابع أحداثها كما هو الحال في قصة تولستوى الخسالة ، الحرب والسلام ، ، أو قصة ، أرنولد بلنت ، أحاديث الزوجات العجائز The old wives tales بل تلعب إلى جانب الزمن عناصر أخرى تتفاوت أهميتها وتختلف باختلاف الكاتب واتجاهه وطريقته ، ولكنها على كل حال لا تتخلو من روح الاسطورة أو من ذلك الشيء الذي يحاطب ميولنا وأحاسيسنا القبطية التي استجابت للأساطير في أطوار الإنسانية الأولى ، لأنه يعمل في طياته عنصر الإغراب الذي يستهوي ويشوق ويشد القارئ إليه برباط خفى سحري .

وعرف نقاد القصة هذا الفن تعريفات شتى ، ونقتصر منها على ما هو أقرب إلى جوهر القصة الحديثة ، فيقول تشارلتن (١) أن القصة حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان ، فخير لها أن تقص قصة عادية عن الإنسان العادي الحقيقي كما تجري حياته في عالم الواقع المتكرر كل يوم ، ثم يقول : « وإذا فروعة لقصة وبراعتها أن تروى حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية . » وهي مع ذلك وعند أشد الواقعيين تمسكا لا تروى الواقع كما هو ، إنما تواف من الواقع بناء يعمل فيه الخيال عمله ، فأبطالها وإن كانوا حقا من الناس العاديين في أحوالهم وحياتهم اليومية ، ولكن تربطهم شبكة من الحوادث ، كاملة الخيوط بحكمة الفسج .

وإذا كانت الحياة تعرض ظواهر الحياة الإنسانية وسلوك الفرد أو الأفراد فإن القصة لا تتف عند ذلك بل تتعقب الإنسان في سلوكه وتعمقه إلى أدق التفاصيل أحيانا ، وتتبعه منذ بدايته إلى النهاية ، رابطة بين المقدمات والخواتيم ، موزعة في دخيلة النفس حينما تبسط مكنونها أثناء وقوع الحدث ، مستعرضة آثاره الخارجية أحيانا .

وهي لذلك عمل معقد وبناء مترابط محكم ، وهي فن ، أو عمل فني مع الصنعة

(١) فنون الأدب للشارانين ص ١٤٠ .



والأحكام . يقول والتر ألن (١) :

« كتب سير دزموند مكارثي في مقال له عن ثرولوب يقول : إن من الأخطاء الدقيقة التي وقع فيها النقد في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أن أعبرت القصة عملاً فنياً تماماً كالسوناتا والصورة (الموزقة) ، أو القصيدة الشعرية ، ولكنه مما يشك فيه كثيراً أن تكون كذلك ، وأن تكون غاية القصة أحداث تجاوب فني ، وقد يحدث هذا التجاوب أجزاء وفقرات منها ، ولكنها تهدف مع ذلك إلى أرضاء تطلعاتنا وفصولنا بالنسبة للحياة كما ترضي إحساننا الجمالي .

وأنا أميل إلى وصفها بأنها نموذج فني يتصل بكثير مما يهتم الناس بما قد يضمه الفنان عمله ، فالقصة على هذا الرأي تجمع الفن إلى شيء آخر هام ، فهي تعطي اللذة الفنية والمنفعة الجمالية التي يعطيها كل عمل فني إلى جانب ما لها من خاصية أخرى تتصل بما يشغل الناس ويهمهم في الحياة .

ويقسمون القصة إلى أنواع : منها القصة القصيرة وتسمى بالفرنسية Conte ويعالج فيها الكاتب جانباً أو قطاعاً من الحياة ، ويقتصر فيها على حادثه أو يضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته ، على أن الموضوع مع قصته ينبغي أن يكون تاماً ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة ، وهنا تتجلى براعة الكاتب ، فالجمال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز .

والقصة Novel وبالفرنسية nouvelle ، تتوسط بين الأقسام والرواية ، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالجه في الأولى ، فلا بأس هنا من أن يعاود الزمن ، وتعتمد الحوادث ويتوالى تطورها في شيء من التشابك . والنوع الثالث هو الرواية وبالفرنسية Roman ، يعالج فيها المؤلف موضوعاً كاملاً أو أكثر زائراً بحياة تامة واحدة أو أكثر ، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة . وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مما تستغرق من الوقت .

### عناصر القصة

وللقصة عناصر تلتزمها ، ولا تخلو منها قصة جيدة هي الوسط أو البيئة ، والحبكة ، والحدث ، والشخصيات ، والحوار ، ثم الأسلوب . ولا تفصل هذه العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض ، إنما يمكن عند الحديث عنها مفردة تحليل كل واحد على حده . وتتفاوت أهمية كل عنصر منها بطبيعة القصة ولونها الفني .

#### الوسط أو البيئة :

وببدأ الحديث بالوسط أو البيئة التي تدور فيها أحداث القصة ، وتحرك شخصياتها وهي تمنى مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة ، وتوجهها وجهات معينة . وهذا العنصر في القصص يعتمد على ما ظهر في القرن الماضي وأوائل القرن الحالي من توكيد لأثر البيئة في تكييف الحياة الإنسانية . فلم يعد الإنسان سيد نفسه ، كما لا يمكن أن يعتبر ظاهرة منبئة عن أسبابها ونتائجها بل هو الحلقة الأخيرة من سلسلة طويلة من الاجتداد والآباء ، وهو عضو في أسرة كبيرة ، وآلة تديرها يد ضخمة قوية هي يد الطبيعة أو يد القدر أو يد المجتمع (١) .

وتلعب البيئة دورا هاما في بعض القصص يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ، ويدخل ضمن البيئة المكان بمظاهره الطبيعية ، وصور المادية المختلفة ، أو مجموعة هذه الأشياء مضافا إليها القيم المعنوية للمجتمع ، وقد تكون البيئة على هذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقات المجتمع الارستقراطية أو الوسطى أو الدنيا .

وتلعب البيئة دورها في تطور الاحداث ، والحبكة القصصية ، وفي حياة الإبطال وصراعمهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة ، أو الظروف التي تملأها عليهم ، وتكون العنصر السائد عند الواقعيين ، فنجد أميل زولا ( المتوفى سنة ١٩٠٢ )

(١) من القصة ليوسف نجم ص ٢٢ .

وهو رائد الواقعية في القصة الفرنسية يرى أن العمل الفني قطاع من الحياة أبصر من خلال مزاج خاص ، وهو غير من يمثل هذا الرأي في قصصه ، إذ تلاحظ بها أن العوامل الاجتماعية التي تحيط بالإنسان هي المؤثر الحقيقي في القصة ؛ وليست الشخصيات الإنسانية من رجال ونساء شوى دمي صماء بكاء .

ويقول تشارلتن : « إن الواقعية التي نريدها للقصة الفنية الكاملة ليست هي الواقعية التي يشهد بصدقها المؤرخون ، وتقوم الوثائق دليلا على صحتها ، لكنها الواقعية التي تلقى في روع القارئ أنها صحيحة » (١)

ومن كتاب القصة الانجليز نرى توماس هاردي يتم إبراز الطبيعة في قصصه وتكون فيها العنصر الفعال ، إذ تصور لنا أننا الأرض ومدى حضانتها لنا ، وسعينا في منابها مسوقين إلى مصيرنا المظلم .

وتلعب البيئة بأفواعها كذلك أدوارا متفاوتة في قيمتها في قصص كتاب العرب ، ففي مصر نجد أن البيئة تلعب دورا هاما في أول القصص المصرية « زينب » التي كتبها هيكل في أخريات العقد الأول من هذا القرن ، وتلعب البيئة الريفية فيها الدور الأساسي وليس أبطالها الذين يحركهم هيكل فيها ، ولكنه لا يلبث أن يلتفت للطبيعة الريفية فيفرق في وصفها وتصويرها . وغايته من ذلك إبراز مجتها في نفسه . يقول يحيى حقي (٢) .

« وسرى من تلخيصنا لقصة زينب التي كان القرض الأول من تأليفها وصف الزيف كيف أقامها مؤلفها على الحب أيضا » . ويقول : « أن مكانة قصة زينب لا ترجع فحسب إلى أنها أول القصص في أدبنا الحديث ، بل إنها لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الزيف وصفا مستوعبا شاملا » . ويقول : « فليست الطبيعة في قصة هيكل عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها كما يريد لها بعض المذاهب الحديثة في النقد ، بل هي عنصر قائم بذاته ، يلعب فيها الدور الأول » .

(١) فنون الأدب ترجمة زكي نجيب محمود ص ١٤٠ .

(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٣ .

وبينما ترى زيف تصور الطبيعة الريفية وتدخلها عنصرا بارزا من عناصرها ترى البيئة الريفية باعتبارها مجموعة التقاليد والمعادن الموروثة كالشجر والشرف والحفاظ عليها إلى درجة الموت تتمثل في قصة دعاء الكروان لطف حسين .

ويتخذ كذلك بعض كتاب القصة المحدثين من البيئة الريفية موضوعات حية لقصصهم مثل « هارب من الأيام » لثروت أباطه ، و ( صبح النوم ) ليحيى حقي ، و ( الأرض ) لعبد الرحمن الشرقاوي على اختلاف فيما بينهم في تناول والعرض . فبينما نجد ثروت أباطه يركز على عالم الليل في القرية وما يدور فيه من اجرام ريني تابع من طبيعة حياة الفلاحين ، نجد يحيى حقي في ( صبح النوم ) يعرض جوانب من الحياة العامة في القرية ومشاكل القرية المصرية في صورة مبسطة وحيية ، ويعنى عبد الرحمن الشرقاوي بإبراز جوانب الصراع بين طبقة الفلاحين وطبقة كبار الملاك حول الأرض ، ويبين مدى ما يشعر به الفلاح من تقديس لأرضه إلى درجة أن يفديها بنفيه ولا يسلم فيها بسهولة مما تعرض له من الضغط والارهاق .

على أن بعض هؤلاء الكتاب قد لا يوفقون في كل ما يصورونه من جوانب البيئة الريفية فنشذ منهم بعض الخطوط التي رسموها متأثرين في ذلك بما يقرأون من القصص الاجنبية . وهذا حال بعض المواقف التي عرضها ثروت أباطه في هارب من الأيام ، ويحيى حقي في صبح النوم . ويعترض طه حسين على الأخير بإدخاله عنصر الحسنة في القرية المصرية ، وهي شيء غير معهود على تلك الصورة التي أوردتها الكاتب ، إنما لازمة القرية المصرية هي القهوة البلدية في صورتها القروية البسيطة فيقول :

« فلنأنا نعرف في قرانا حانة تشبه هذه الحانة التي صورها الكاتب لنا ، ولنا نعرف من أهل الريف المصري من يخلص لبيعناة صاحب الحانة ، ولا من يفرغ من الجماعات منذ يقبل المساء حتى يتقدم الليل . . . وبناء الحانة نفسه غير مألوف في قرانا ، كل هذا لا نعرفه في قرية مصرية ، ولكنه مألوف كل الإلف في كثير من القرى الفرنسية والإيطالية ، والمترددون على الحسنة أنفسهم من أهل القرية

مصريون فيما يبدو من أشكالهم وصورهم ولغتهم ، ولكن أطوارهم وأذواقهم لا تمت إلى المصريين بسبب (١) .

وإذا ما انتقلنا في البيئة المصرية من الريف إلى المدينة وجدنا البيئات الشعبية فيها تستوى أكثر كتابنا ، بل إن القاهرة نفسها قد استحوذت على عدد كبير من القصص المصرية كان ميدانها جميعا البيئات الشعبية في أحياء القاهرة القديمة مثل حي السيدة زينب ، والحسين ، والأزهر ، والامام الشافعى ، وباب الشعرية ، فأكثر قصص نجيب محفوظ مثل « السراب » ، والقاهرة الجديدة ، والثلاثية بين القصرين والسكرية وقصر الشوق ، وزقاق المدق ، وبداية ونهاية تدور فيها . بل إن قصة زقاق المدق عرض شيق لقطاع من حي الحسين في هذا الزقاق ، وتلعب فيه البيئة بصورتها القائمة وتقاليدها وعادات الناس فيها وعلاقاتهم ببعضهم ببعض دورا أساسيا في القصة لاظهار المضمون الاجتماعى للقصة (٢) . كذلك نجد في قصة يحيى حقي « قنديل أم هاشم » صورة لهذه البيئة متمثلة في علاقات سكان حي السيدة زينب ، والضحك واعتقاداتهم فيه لدرجة تبلغ حد الايمان مما يصوره يحيى حقي تصويرا دقيقا .

وكذلك يمرض يوسف السباعى في مجموعة من قصصه لبيئة القاهرة في أحيائها الشعبية مثل ما فعل في « أرض النفاق ، والسقامات ، جنينة يا يعيش » . ولعبت الطبقات الاجتماعية باعتبارها مصدرا للوحى عند كثير من كتابنا ، لانهم من أبنائها دورا واضحا في قصصنا الحديثة والمعاصرة ، فمن صور طبقة الفلاحين يوسف غراب ومن أبرز كفاح الطبقة المتوسطة وصراعا في سبيل الحياة وتطلعا لأمال كبيرة تفلقها وتكون دائما مصدرا متاعب ومآسى نجيب محفوظ ، وهذه الطبقة تشكل في قصصه في جماعة

(١) حديث الأرباب ج ٣ .

(٢) يقول نجم : وقد وفق الكاتب المبدع نجيب محفوظ إلى الجمع بين أثر البيئة الناتجة والطائفة في قصته « زقاق المدق » فصور انسا حياة الزقاق وأمله ، ثم مرض لأثر الحرب العالمية الثانية في تغيير حياة سكان الزقاق ، ( فن القصة ص ٢٥ ) .

التجار والوظفين وأصحاب المهن ، ولعل ثلاثيته وبداية ونهاية هما أكل عمل له يوضح مفهوم ومثل وقيم وكفاح هذه الطبقة .

ولا يشارك الكتاب الآخرون نجيب محفوظ. هذا الاجتماع في عرضهم لهذه الطبقة والطبقات الأخرى في قصصهم . بل نجد بعضهم مثلاً يعنى بمناصر الانحلال التي تعمل فيها تحت ضغط ظروف مختلفة بعضها هذه الحضارة والمدنية الحديثة التي زعزعت القيم في هذه الطبقة المعروفة بحفاظها على القيم الاجتماعية والدينية . ويمثل لنا إحسان عبد القدوس في قصصه هذا الاتجاه بوضوح وخاصة في « النظارة السوداء » و « الطريق المسدود » و « أنا حرة » و « أين همى » و « لا تطفى الشمس » .

واعتمد كثير من الكتاب الآخرين على ما بنشأ من وضع هذه الطبقة الحساس بين الطبقتين العليا والدنيا من مشكلات تنسج من الطموح الدائم ، ومن الوضع الفلق غير المستقر ، وتختلف وجهات نظرهم باختلاف أحوالهم ، فبعضهم مثل تيمور مثلاً يصور عذاب أفراد هذه الطبقة وضياهم في هذا الصراع الذي ينتهى بالفشل في إحدى قصصه وهي سلوى في مهب الريح ، وبالضياح والنفاق كما تصورهما بطله قصة « المصاييح الزرقاء » .

وفي قصة « بين الاطلال » ليوسف السباعي نجد الصراع يدور في نفس شخصين من أبنائها أحدهما كاتب قصص متزوج . والآخرى فتاة مثقفة تصفره سناً . تعجب بقصصه ثم يشخصه ، ويدور الصراع من أجل التوفيق بين هذا الحب المتبادل بين الاثنين ، وهو مالا يعرف به وضع هذه الطبقة ، والذي يحول دون بلوغ غايته عقبات أكبرها زواج البطل ، ووضع الزوجة ، فهو لا يستطيع أن يتخلى في سهولة عن زوجه المريضة ، ولم يجد أمامها سوى طريق واحد محرم هو أن يواصل حبيها في غفلة من الناس وبמידا عن رقابة المجتمع ، ولكن ذلك لا يستمر لأنه مخالف للتقاليد ولطبيعة الأمور فتتفقد العلاقة بينهما ، وتنتهى بتحطيم البطلين على صخرة التقاليد والعرف ، والوضع الاخلاقي .

ونجد هذا الصراع في صورة أعنف في قصة نجيب محفوظ « بداية ونهاية » .

حيث تواجه أسرة بأكملها مصيرها المحتوم المولم بمد فقد عائلها بين تيارات الحياة وأمواجها العاتية ، وفي سبيل تحسين وضعها الاجتماعي ، ومواصلة الحياة في كرامة ، إذ يكافح بعض أفرادها للخروج عما فرضته تقاليد هذه الطبقة ، وفرصة المجتمع من حدود فيحطمون ، جميعا .

#### الحديث :

والحدث هو اقتران فعل بزمان ، وهو لازم في القصة لأنها لا تقوم الا به . ويستطيع القاص — إذا أراد — أن يكتفى بعرض الحدث نفسه دون مقدماته أو نتائجه كما في القصة القصيرة أو قد يعرض هذا الحدث متطورا مفضلا مثلا في القصة الطويلة أو الرواية . يقول تشارلتن :

« إنه لما كانت القصة الطويلة هي الفرصة السانحة لعرض الفعل بكل أجزائه ودقائقه كان الكاتب القصصي أبرد وأجود ، وكانت قصته أروع حقا كلما استطاع استغلال هذه الفرصة السانحة » .

وتتفاوت القصص في بيان هذا العنصر ، فبما ما يهتم بالحدث ويؤثر على غيره ويفتن في عرضه في صور مشوقة ، كما هو الحال في قصص ألف ليلة وليلة ، وفي القصص البوليسية .

ومن القصص المشهورة التي يتغلب فيها الحدث قصة « دراكيولا » ، إذ تقوم على سلسلة من الأحداث الكبيرة المتعاقبة ، تشد القارئ اليها مبهورا بتعاقبها ، بما قد يقف له شعر رأسه رعبا .

كذلك قصة « مونت كريستو » و « الفرسان الثلاثة » و « ديماس » ، وهي تصور حياة الفروسية والمؤامرات التي تحاك في الظلام بين أنصار لويس الثالث عشر والكاردينال الماكر ريشليو .

وتكون الأحداث كبيرة هائلة عنيفة . أو هادئة يسيرة تسرى في القصة مسرى النسيم تنظم أجزائها ، وتنفذ في لطف وتشويق .

على أن بعض الكتاب يعتمد كى يشد القارئ. للقصة إلى أن يقتل الأحداث وأن يدخل عليها عناصر غير طبيعية ، لزيادة المفاجأة والإغراب ، وتضخيم الحدث مثل تدخل الجن والمردة في قصص ألف ليلة وليلة والقضاء والقدر والمصادفات في كثير من قصصنا الحديث . والمناسب أن تسير الأحداث طبيعية أو كالتبعية .

ويقول تشارلتن (١) إن بعض كتاب القصة المعاصرين راحوا يحشدون حوادث القصة في خلط وفوضى لتجنى قصصهم مطابقة للحياة ، لأن حوادث الحياة لا تسير على نظام معلوم ترام لا يحملون قصصهم بداية ولا نهاية ، لأن الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولا بد أن يصوروا الواقع في قصصهم ، فيضغون حقيقة إثر حقيقة ، لا تربطها صلة لأن حقائق الحياة تتتابع على هذا النحو بتغير صلة لازمة بين السابق واللاحق . ومن هذا الضرب كذلك ما يتجه إليه بعض رجال القصة المعاصرين من سوق حكايات قصيرة متعاقبة أو عادات متقطعة تفصل بينها الفواصل ، وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد في القصة مداه عند جويس Joyce ومس رتشر دسن ، فتراهما يخرجان القصة في خلط عجيب زاعمين أنها يصوران الحياة تصويراً واقعياً .

والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك في نفسه بقصته أثراً نحس معه واقعية الحياة ، ولكن ذلك لا يعنى أن يترك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التي تتركها الحياة ذاتها ، ففي القصة ينبغي أن يتلقى القارئ هذا الأثر وهو شاعر به مدرك له ، أما في الحياة نفسها بما فيها من اضطراب في تتابع الحوادث ، ومن مجال للمصادفات العمياء في سيرها فإننا لا نحس الا لاشياء الا إحساساً غامضاً مموهاً مضطرباً ، ونشعر بها شعوراً ناقصاً ، وتدركها إدراكاً ليس فيه كل النقص لصفاتها وخصائصها ، كأننا نتلقاها ونحن غافلون ، وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الاشياء على صورة نشعرنا بها شعوراً كاملاً قوياً . وواجب القاص أن يخلق



من فوضى الحياة نظاما متسقاً في قصته . وإن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث ، فالقاص يختار الحوادث الصالحة ، ويضع هذه قبل تلك ، وتلك قبل هذه بحيث يحى السياق والتتابع موفياً بالفرص المقصود . ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية .

والترى بعض الكتاب العرب هذه الحبكة الفنية ، وأخل بها بعضهم فمن التزمها محمود تيمور ونجيب محفوظ ويوسف السباعي ، ويشيع عند كثير منهم من لم تكتمل لديهم قدرة هؤلاء الفنية الاعتياد على عنصرين في سياق الأحداث وتعقيد المواقف وسلاها وهما عنصران القضاء والقدر ، والقصاص .

يقول تيمور : أن ظاهرة القصاص تستبين بصورة واسعة ، وعلى نطاق واسع في قصصنا الحديث ، وينبوعها الاصيل هو الديانات . هذا القصاص مرهون بكل ما يقارف المرء من أعمال المثوبة والمعقوبة في هذه الدنيا كأنها آتية ، للخير جزاء الخير ، وللشر جزاء الشر ، ومن وراء الغيب قوة قاهرة تنتقم .

والإمراف في الاعتياد على هذين العنصرين دون تمهيد من يجرى الأحداث نفسها أو دون تلمظ من الكاتب في تسلسل يجر القصة إلى خرب من التلهيل والتفكك ، وينقص من أثرها في النفس كما ينقص من قيمتها الفنية ، فالإنسان يؤمن بالقضاء والقدر ، ويؤمن بقوة عليا ولكنه أيضا يؤمن بالمقدمات والنتائج ، يؤمن بالعمل والكسب ، فالانقلاب المفاجيء مباغتة غير مستساغ ، وكذا الحال في القصاص ولو أنه شريعة الحياة إلا أنه يأتي بقدر ، ليس حتماً أن يلقي كل شيء جزاءه في الدنيا عاجلاً حتى وإن ثاب وأتاب ، حتى وإن كان في ذلك مضطراً مجبراً مقهوراً .

الزمن :

والزمن ضابط الفعل ، وبه يتم ، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائمه ، ونحن وإن كنا لا نستطيع إن نفصل بين الحدث والزمن إلا أننا نبين أثر الزمن عاملاً

فعلا في كثير من النقص الطويلة والروايات . ومن أظهر النقص التي تبرز عنصر الزمن قصة تولستوى المشهورة «الحرب والسلام» ، ويبدو عامل الزمن في انطواء وزوال الأجيال ، وقد أظهر لنا تولستوى مثل بنيت Benett الناس يكبرونه والضعف يفتاب نيقولاى ونياتاشا .

وهى تمتد على قطاع المسافة كما تمتد على قطاع الزمن ، والاحساس بالزمن يترك في نفوسنا شعورا مبهما كالنغم يسرى في أنحاء القصة . وبعد فراغ القارئ من «الحرب والسلام» ، لتوه ، تأخذ أوتاره في الترنم ، ولا نستطيع أن نقين على وجه الدقة ماذا يحركنا ، إذ لا يحركها تطور القصة بالرغم من أن تولستوى كان مفرما بالتهيشة لما سيأتى بعد مثل والتر سكوت Scott ، وكان صادقا صدق بنيت . كذلك ليس هذا الشعور راجعا للأحداث ، ولا الشخصيات وإنما جاء نتيجة للسافة الشاسعة التي أجرى عليها أحداثه وهى روسيا كلها .

ونجد لدى كثير من كتابات القصة الاحساس المكاني ، وقليل منهم من تجد لديه الإحساس بالفراغ Space . وامتلاك هذا الاحساس يتمثل بصورة واضحة في عمل تولستوى الكبير . وهكذا نجد المسافة والزمن هما اللذان يمتلكان ناصية «الحرب والسلام» .

#### شخصيات القصة وإبطالها :

وشخصيات القصة أو أبطالها هم الذين تدور حولهم الأحداث ، أو هم الذين يفعلون الأحداث ويؤدونها . وشخصية كل إنسان مشتقة من عناصر أساسية هى مولده وبيئته وسلوكه ، والظروف التي تمرض طريقه . ولكل إنسان بصفة عامة صورتان لشخصيته صورة عامة وهى الظاهرة المعروفة للناس جميعا ، وصورة لا تظهر إلا للأخصاء أو فيا بيته وبين نفسه ولأقرب المقربين إليه . ويهتم الروائي بإبراز الجانب الخاص في الشخصيات ، لذلك يعتمد بعض الروائيين إلى التحوير في

هذا الجانب من الشخصيات التاريخية والأبطال المعروفين ، وأن كان يلتزم عدم المساس بصورتها من الجانب العام المعروف من سجلات التاريخ وكتبه .

وكذلك الإنسان العادي في الحياة العامة لا يمكن فهمه من كل جوانبه كما يبدو في الحياة منفردا بين الناس ومختلطا بهم ، ومعاشرا لهم . فيعمد الروائي إلى التعمق في أغوار نفسه ليستطيع التعرف إلى الصورة الأخرى لشخصيته ويعرضها بكل جوانبها الظاهرة والباطنة (١) .

ومثال هذا العرض للشخصيات ما نجده عند نجيب محفوظ مشـل شخصـية أحمد عـبد الجواد في قصة بين القصرين وشخصية المعلم كرشه والسيد علوان في زقاق المدق .

فالشخصية الظاهرة المعروفة لأحمد عبد الجواد هي التاجر الكبير الثرى ، الجاد الصارم الذى يغلب عليه الوقار ، والذي يفرض احترامه على الناس في البيت والشجر ، وبين عامة الناس الذين يتصلون به ، أما الشخصية الأخرى ، أو الجانب الآخر من هذه الشخصية الذى لا يعرفه إلا هو نفسه وخاصة خاصته فهو شخصية الرجل الما بين اللاهى حين يخلو إلى نفسه من عمله وبيته ، فيهرع إلى عشيقته إحدى بنات الهوى . كذلك السيد علوان التاجر الثرى الكبير الذى يفرض احترامه على أهل الزقاق . وله بيته وبين نفسه أهواء وصيوات يكشف عنها في مناسبات مختلفة حين يخلو لبيته أو حين يعترض طريق فتاة الزقاق ينصباها ويريد أو يزوجهما وهو المتزوج ذو الأولاد في عمر الفتاة .

ومنذ حركة الرومانتيكية ظهرت أهمية البطل أو الشخصية في القصص وغلبت غيرها من عناصرها ، فالرومانتيكية قد أهتمت بالفرد ، لا المجتمع اهتماما كبيرا وسلطت الأضواء على الذات الإنسانية والنفس ، ولذلك نجد أكثر قصص الرومانتيكية في القرنين الثامن والتاسع عشر قصص شخصيات خلقت بأبطالها ، فبطل البؤساء فيكتور هوغو وهو جان فالجان شخصية بارزة تطفئ على أحداث

القصة ، وتستغرقها من مبدئها لختامها ، وتصور صراع هذا البطل مع مجتمعه ، وتصور كيف غرست نظم المجتمع ومظالمه وقوانينه الشر في نفسه وفرحته عليه فرحنا ، مع أنه غير في سريره وأصله ، وتمتص القصة في الصراع بين هذا الشر المفروض والخير المفروض في النفس .

وذكر بورا Bowra (١) : أن الحركة الرومانتيكية كانت محاولة ضخمة لاكتشاف دنيا الروح خلال مجهودات غير محدودة للنفس الفردية المنعزلة . وكان تقريراً لتلك العقيدة التي تؤمن بقيمة الفرد ، والتي كان الفلاسفة والسياسيون قد نادوا بها من وقت قريب في العالم .

وأدار بلزاك الأديب الفرنسي مجموعة من قصصه حول شخصيات تنقطع عن مجتمعه ، مجتمع فرنسا في القرن التاسع عشر ، وسمى هذه المجموعة « الكوميديا الإنسانية » .

كذلك نجد فلوير صاحب « مدام بوفاري » يرسم شخصية بطلته بدقة ، ويصور مراحل الصراع في نفسها حتى ينتهي بها الأمر إلى السقوط في يد ذلك الشاب الثرى الذي أغواها ، وإن كان فلوير ينزع في اتجاهه الثنى إلى الواقعية إلا أنه كان رومانتيكياً في تخطيط جوانب بطلته .

وتتطوى قصص الرومانتيكين على النظرة للفرد باعتباره غير منطوق على الشر ، فالشرور يفرسها المجتمع في نفسه ، والبؤساء ، والموجو ، وليليا ، لجورج صانددور حول هذا الموضوع الذي يصور أبطالاً كانوا في الغالب ضحايا للمجتمع ونظمه ، ويمزجون أحياناً لطبقات اجتماعية تدافع القصة عن آرائها وقيمها وأمالها في الحياة ، كما ترسم لنا ملامح من صراعا وبطولاتها ربما يحيد بالقصة عن مجرى الحقائق الطبيعي المألوف .

ولكل شخصية ، أو بطل عناصر أساسية تتكون منها شخصيته هي كما ذكرنا أولاً مولده وبيئته ومظهره العام وطعامه ونومه وحيه وسلوكه . وتتفاوت

الشخصيات في ظهورها على مسرح القصة بين وضوح معالم شخصيتها أو غموضها. فهي تنقسم تبعاً إلى شخصيات بسيطة مسطحة Flat وشخصيات نامية معقدة Round (١).

والنوع الأول تقوم فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة، أو صفة دائمة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، لا تأخذ منها شيئاً ولا تعطيهها أو تزيد عليها، ففي قصص المغامرات مثلاً قل أن يمتلئ الكاتب بتطوير الشخصية، فالغارس والعنابط والقسيس والصدوق المخلص الصريح يبقون على حالهم منذ بداية القصة حتى نهايتها كأنهم حجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب، ومن أمثلة هذه الشخصيات أكثر مخلوقات دكتور مريدث وتوفيق الحكيم في «عودة الروح». وبعض شخصيات نجيب محفوظ في زقاق المدق كالسيد رضوان الحسيني والشيخ دوريش.

والشخصيات الثابتة فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارىء. وما يسهل عمل الكاتب دون شك أنه، يستطيع بلسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية التي تقدم فكرته طوال القصة، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير، ولا إلى فصل تحليل وبيان، وخاصة في قصص الشخصيات، أما القارىء فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، كما أنه من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة فتكون بهذا كالمخططات التي يقف عندها بين الفنية والفنية كي يقدر مدى ما قطعه من مسافات (٢).

وتجسد شخصيات المحاربين والفرسان عند والتر سكوت شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارىء لأول وهلة. ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها، وفي حبها أو بغضها، فإنه لن يعثر طريقه معها، وسيجدها دائماً بسيطة واضحة، وهذا هو الشأن كذلك في شخصيات المرتبة الثانية.

(١) Forster

(٢) فن القصة انجم ص ١٠١.

وكثيرا ما نجد بعض الشخصيات تتسم بلون واحد لا تبرحه ، أو صفة واحدة : فضيلة ، أو ذيلة ، تنبع كل تصرفاتها منها أو توجهها وجهتها . ويصف تيمور<sup>(١)</sup> هذا الاتجاه في القصة العربية فيقول :

« نحن نلزم المرء صفة واحدة لا تنفك عنه ولا نملك عنها الفكك ، نتمادى إلى الخير أو الشر فنفرس كلا منهما فرضا على من نختاره له من الأبطال ، فإذا طلب لنا أن نصور أبوة ظاغية أو بنوة عاقاة أو أمومة سائدة شخصيات ينبع منها كل شر ويتأصل فيها كل اثم ، وحلنا عليها من النقائص ما يظهرها في مظهر إشع ، ونزعنا من صدورهما كل عاطفة كريمة ، وأخليناها من كل تصرف رشيد غير مسوغين كل موقف بما لا يد منه للنفس البشرية حتى تنحرف أو تطفئ . ويقول : « وأكذب ما يكذب به القاص على شخصياته أن يلزم كلا منها وصفا ثابتا لا تعدوه ، فليست وحدة الإنسان حقا في الحياة ، لا يكون الإنسان غيرا محضا ولا شرا محضا ، فهو يستجيب للتوترات والملابسات ، وهو كالريشة في مهب الازعاج والازوات حينما يخضع لها وحينما يشور عليها<sup>(٢)</sup> . »

وإذا قتل هذه الشخصية التي يخططها القاص على صورة واحدة ليست من الواقع في شيء ، أى أنه لا توجد في الحياة شخصية موحدة الصفة ، ومع ذلك فالقاص لا يراود له أن يحكي ما يرى ويسمع فيأتى بشخصياته على صورة ما يلامسه في حياته وبين أترابه ومعاصريه ، فتصير شخصياته فوتوغرافية محددة الملامح لم تلعب بقسماتها أنامل الفنان مثل شخصيات هـ. ج. ويلز مثلا . بل ينبغي له أن يخلق مما يراه من الناس شيئا جديدا مع الاحتفاظ بواقعيته أو بخصائصهم الواقعية بصفة عامة .

يقول فورستر<sup>(٣)</sup> : « لا نتوقع من شخصيات القصة أن تنطبق انطباقا تاما

(١) دراسات في القصة والمسرح ص ٩٠ .

(٢) دراسات في القصة والمسرح لتيودور ص ٩٢ .

(٣) E. M. Forster : Aspects of the Novel P. 68

مع وقائع الحياة اليومية لكل خصائص الشخصية ككل ، وإنما تتوازي معها ، فنحن عندما نقول إن شخصية من شخصيات الروائية جين أوستن وهي مس باتر Miss Bates مثلا إنما تنطبق على الواقع كثيرا فإتانا نمن أن كل جزء منها ينطبق مع جزء من الحياة ، وهي ككل إنما تتوازي فحسب مع شخصيات الحياة .

وتكون الشخصيات الثابتة أو المسطحة نماذج بشرية وحسب مثل تلك النماذج التي صورها بلزاك في رواية « الكوميديا الإنسانية » فهي من جوهر تيارى واحد كما يقول زفايج « لا يكادون يكونون رجالا ، والأصح أنهم صفات تحولت إلى رجال أو أنهم آلات لا يضاح شهوة من الشهوات ، فكل شخص ينسب إلى بلزاك يرتبط برذيلة أو بفضيلة . . . وفي كل شخص من شخصياته يوجد محرك متسلط يجذب نحوه القوى الداخلية ويجرها وراءه »<sup>(١)</sup> .

والشخصية الثابتة هي الشخصية التي لا تبدو للفارئ في الصفحات الأولى ، بل تتكشف شيئا فشيئا وتتطور بتطور الفصا وأحداثها ، ويكون تطورها غالبا نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث . وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا ، وقد ينتهي بالقلبة أو بالاختفاق .

ويقسأل دافيد داشين David Daiches<sup>(٢)</sup> : « هل يجب أن تبيع معالم شخصيات أبطال القصة من التسلسل التاريخي ، من مجموعة الأحداث وإمكاناتها عليها ، وتفاعلا معها أم أنه ينبغي للقاص أن يستبعد عامل الزمن حتى يستطيع أن يعطي صورة تفصيلية لشخصيته في اللحظة التي يقدمها في القصة ؟

ويجب على هذا التساؤل بقوله « إن كتاب القصة يتبعون كلتا الطريقتين وبعضهم يتبعها جميعا في وقت معا ، فقد يبدو البطل أول الأمر باعثة غير محدود

(١) فن القصة ليوست نيم ص ١٠٠ .

(٢) The Novel and the Modern World P. 12

المعالم ، ولكنه بعد تمدد الاحداث عليه وتفاعله معها تنتج معالنه ، وتتحدد قصائنه شيئا فشيئا ويتخلق كائننا حيا .

ونحصل في بعض القصص على وصف شامل للبطن حتى يمكن توقع مايفعل، وبشوالى الاحداث يمكننا المقارنة بين ما فعل وما كان ينبغي له أن يفعل بناء على هذه الحدود التي عرفنا لشخصيته .

ولم تكنف القصص الحديثة بمرض الشخصيات بصورة عامة أولا أو ترك الاحداث تبين جرائبها ، بل عمدت بتطور الدراسات النفسية ، الى التغلغل في أعماق العقل الانساني وتمقيب العوامل التي تعمل داخل النفس الانسانية لبالنسبة للحدث في اللحظة والزمن الواحد بل بناء على تمقد ناشئ من الظروف المختلفة .

ويقلب على شخصية الابطال في القصص الجديدة هذا اللون ، ولكن قد تكون بعض الشخصيات مركبة وان غلبت عليها صفة واحدة تعجب جرائبها الاخرى فيكي يشارب في قصة *Thacheray* تميز بأنايتها المفرطة ، وأميليا في قصة فيلدنج تمتاز بحبها الدائم لزوجها .

ونجد نموذجا للشخصيات النامية في القصص المصرية في أحد عاكف ، وحسين على وكامل رؤية لاط في رواية نجيب محفوظ .

وتبدو بعض الشخصيات وكأنها مسيطرة على القصة بقوتها وبجاذبيتها ، ويعمد الكاتب إلى وسائل فنية مختلفة ليوفر لها هذه السيادة . يقول نجم :

« والقارئ يلمس أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة ، فكثيرا ما تكون الشخصية هي العنصر الأهم في القصة ، وبهذا تكون المحور الذي تدور حوله . وكل ما يدور في القصة من أحداث لا بد من أن يحسها من قريب أو من بعيد ويؤثر في تكوينها بألوان جديدة ، ويلقى أحداثا جديدة على مكان من أسرارها وأعماق أغوارها (١) » .

ولذا كان هذا هو موقف كتاب القصة من الابطال الرئيسيين فإنه قد يختلف

(١) فن القصة ليوسف نجم ص ٢٠ .



بعض الاختلاف بالنسبة للأشخاص الثانويين أو أبطال الدرجة الثانية ، وذلك أن دور هؤلاء هو تهيئة الجو المناسب للأبطال ، يقتبسهم من الحياة رأساً دون أن يعنى بتدعيمهم أو صقلهم والاضافة عليهم يقول موريالك :

« أما أنا فيلوح لى أن أشخاص المرتبة الثانية فى قصتى هم الذين استعرتهم من الحياة وأكاد أتبع فى ذلك قاعدة عامة هى أنه كلما قل شأن الشخص فى الحكاية والسرزد زاد حظه فى أن يكون بقصة وقضية مثلاً من أمثلة الواقع ، وهذا أمر بين واضح، فالمسألة مسألة فائدة كما يقال فى المسرح ، فالفائدة لا غنى عنها فى حركة الرواية تضمحل وتلاشى إزاء البطل ، فالوقت أحيق عند الروائى المتقن من أن أن يقسح للسبك والخلق ، فهو يستخدم أولئك الأشخاص الثانويين على النحو الذى يلغاهم عليه فى ذاكرته ، فهذه الخادمة ، وذلك القروى اللذان يمران مروراً عابراً فى أثناء روايته لم يعط تنقيبه عنها بل تناولها تناولاً سهلاً بعد أن غير وبدل شيئاً من صورتها المألوفة بذاكرته . »

ولكل كاتب طريقته فى عرض أبطاله وإظهارهم على مسرح القصة والتطور بهم وكشف جوانبهم شيئاً فشيئاً ، وقد أشرنا إلى تلك الشخصية البسيطة المبسطة التى يظهر الكاتب ملاحظها منذ البدء مثل شخصيات ديكنز ، فهى من هذا اللون غير بعيد الخور ، ولذلك فهى أقرب إلى الصور الكاريكاتورية تبدو ملاحظها من النظرة الأولى (١) .

وقد يؤخر الكاتب نقطة الانطلاق فى القصة ، ويؤخر كذلك تقديم أبطاله الرئيسيين ، وعند ظهور البطل تأخذ القصة فى التحرك بصورة أسرع وتبدأ الشخصية فى حصر الشام من الأحداث . كما تأخذ الأحداث نفسها تكشف جوانب الأبطال ، ويكون الكاتب فى مثل هذه القصص معتمداً على الأحداث نفسها وسلوك البطل لكشف شخصيته وأعماق نفسه ، ولكن لا يكتفى بعض الكتاب بذلك بل يعرض على القارئ منذ اللحظة الأولى صفات بطله أو أبطاله بل ويعمد بعضهم

إلى تحليلها وتشقيقها والنفس في أغوار نفسها بين خصائصها وميزاتها أو عيوبها ولا يترك صغيرة ولا كبيرة لا أخصاها وذلك مثل فلوبير في قصة « مدام بوفاري » .

وبعض الكتاب لا يعمد إلى الوصف ولا الأحداث لكشف الشخصية بل يعمد إلى الحوار بين الشخصية وأبطال القصة الآخرين أو بالموتولوج الداخلي أو بفيض تلتفات من الأفكار والأحلام التي يمزجها العقل الإنساني ، والتي تدعوها عادة بأحلام اليقظة . يقول داشين (١) : « ويعتمد القاص إلى هذا بقوله وقد ذكره هذا بكذا ، أو أمار في ذا كرتة كذا ، ولكن بعض القاصين المحدثين رأى ذلك طريقة فجة للتغلغل إلى عالم العقل ، فعمدوا إلى طريقة « تيار الوعي » وعرف بهذه الطريقة بعض كتاب القصة المعاصرين مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف . وأعتمد أصحاب هذه الطريقة على علم النفس في تكييف الجو النفسي لأبطالهم وربط الأحداث العابرة بأحلام اليقظة ، والمقابلة بين الماضي والحاضر والذكر والحواطر . واتجه بعض الكتاب إلى التغلغل في أعمال النفس الإنسانية ، وتصوير عقد النفس ومسارب الدلوك الإنساني ، حين ذلك نشأت القصة النفسية التي تدور أحداثها داخل نفوس الأبطال لا خارجها ، يقف دستوفسكي متحدثا عن قصص تولستوى « لقد قام الكونت تولستوى بعمل إنساني رائع في تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أن الداء خبيء في النفس الإنسانية ، وأنه أعمق كثيرا مما يعتقدوه الأطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة لا في نظام اجتماعي معين ولكن في النفس الإنسانية في ذات الإنسان » .

ونحن نحو تولستوى كثير من كتاب القصة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وساعدت بحوث الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب في هذا الميدان بعد أن انسعت جوانبه وتجددت معاملته ، وعلى رأس هؤلاء فرويد في تحليله للعقد الفريدي وكشفه في عالم اللاشعور وبرجسون في شروحه للحدث

المصادر مباشرة عن الشعور ، وليفى بريل في كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطرين ، فلم يمنع كتاب القصة في رسمهم للشخصيات بالبقاء في نطاق تجاربهم الخاصة العنيفة ، بل انطلقوا في عوالم وأجواء جديدة مهدت لها معارفهم الحديثة في ميدان النفس البشرية .

وقبل ختام الحديث عن الشخصية ينبغي الإشارة إلى الفنان الاصيل الذي يخلق شخصياته ويدعها تتصرف كما تمل عليها أحداث القصة وتطور حركتها الداعية لا يتدخل في عملها ولا في تصرفاتها ولا في أحكامها على الأشياء وكأنها مخلوقات ليس بينها وبينه رابطة ، فلا يمل عليها ما يراه من الأفكار أو ما يعتقده من الخطأ والصواب . ومن ثم فلا تكون هذه الشخصيات أبواقا تنقل ما يلقى إليها المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات البيضاوية ، والواجب أن يبق للشخصيات كياناتها المستقلة ، وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها وأن يحمر الغاري من أعمالها حرارة الحياة ، ويتعرف من فعالها على ما تتميز به من شمائل وسمات فلا تتكلم هذه الشخصيات إلا بأسلوب طبيعي يلائم نفسياتها ولا تعمل إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها (١) .

ويقول كولن ولسن (٢) : « أن كتابة رواية تشبه ذهابك في رحلة إلى الريف في سيارتك بسرعة وحينئذ لن يمكنك أن تفحص أى شيء في دقة وعن قرب ، وأما إذا كان الأمر على العكس ، فتقود السيارة ببطء فإن هذا يتيح لك فحص كل شجرة تمر بها ، وفي هذه الحال ستأخذ وقتا طويلا للوصول إلى غاية رحلتك ، وستشعر بالثب الشديد والارهاق قبل أن تصل إلى نهاية الرحلة بوقت طويل . ولقد كانت كتابة الرواية وشعر الملاحم كأوديسة هوميروس مثلا تشبه يوما في رحلة سريعة جدا في سيارة . فأنت تقطع فيها مسافة طويلة في سرعة فائقة ، وقد كانت هناك مئات من الحوادث الصغيرة ، ومئات من الشخصيات ، وكانت

(١) دراسات في القصة والشرح لمحمود بيورو .

(٢) مجلة أصوات عدد ٦ ص ١٥ .

غاية القصة الوحيدة هي إثارة الانفعالات في نفس القارئ . أما في القرن العشرين فقد انتشرت عادة القيام برحلات بطيئة فالمؤلفون يوجهون إلى التفاصيل جهدا عظيما ، ويشرحون في دقة كاملة سيكولوجية الإنسان ؛ ويملأون جريبه ، صفحتين كاملتين في وصف مائدة . وقد أشار كثير من النقاد إلى أن سرعة السيرة تنافس بالتدرج ، وهم عندما يقتنأون بأن أدب الرواية يسير إلى نهايته ، فإن معنى هذا أن السيرة قد تفقد كلية عن السير .

ونخرج من هذه الفقرة التي كتبها الناقد بأن الاتجاه في المعالجة الفنية للقصة في الغرب يتجه إلى البطء والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والحياة الإنسانية ، وعلم النفس وأن هذا الاتجاه كاد أن يستنفذ طاقاته .

ونورد من جديد لتفصيل ضروري للمعالجة الفنية عند كتاب القصة . وقد ظهر منها إلى الآن أربعة أنواع :

طريقة السرد المباشر ، والترجمة الذاتية ، والوثائق أو الرسائل المتبادلة ثم طريقة تيار الوعي أو المتولوج الداخلي وهي أحدثها .

أما الطريقة ونعني بها طريقة السرد المباشر أو الطريقة الملحمية فهي أكثرها شيوعا ويطلب فيها التاريخ الظاهر لمجموعة شخصيات القصة ، ويتحدث القاص في الثانية غالبا بطريق المتكلم على لسان البطل ، أو البطللة أو على لسان شخصية ثانوية ومثالها في القصة العربية : السراب ، نجيب محفوظ ، وعود إلى بدء ، للباري ونداء المجهول ، لتييمور ، وحب البضائع ، لطلح حسين . والرسالة المتبادلة في قصص : آلام فرنز ، لجوته ، ومثلها كتابة المذكرات كما في الكراسي الحمراء ، في قصة الزواج المقدس لتوفيق الحكيم .

والطريقة الأخيرة وهي أحدثها وأكثرها تعقيدا ، ويتممها جماعة من كتاب القصة .

الحركة والاسلوب أو المعالجة الفنية :

ويقول أحد الباحثين في فن القصة (١) : أن الكاتب عندما يتبرأ لكتابة القصة

(١) والتر ألن في « القصة الانجليزية » ص ١٤ .

Walter A. Allen : The English Novel p. 14

كأى صانع آخر يحاول أن يخلق صورة وحكاية لحياة الانسان على الارض ، ويحاول أن يجعل من قصته - إذا صح هذا القول - نموذجاً حياً للحياة كما يراها ويشعر بها ، فتنتطح بها آراؤه بما يختار ويصور من الشخصيات والمواقف التي يعنهم فيها ، والكلمات التي يختارها للتعبير عن تلك المواقف . .

ولكن يستطيع الكاتب أن يعالج قصته في أحكام وبطريقة مرضية فإنه يعتمد إلى جملة من الاصول التي تعارف عليها كتاب القصة ، وأصبحت معالم في طريق كتابها يتدون بها .

وقبل الحديث عن تلك الاصول التي تكون الحبكة القصصية ينبغي أن ننبه إلى أن القصة تختلف عن غيرها من الانواع الادبية ، فهي خلاف الشعر مثلاً لأنها تكتب بأسلوب نثرى مطاوع أقرب إلى كلام الناس لا يلتزم فيه ما يلتزم في الشعر من لغة خاصة أو أسلوب بعينه . الأسلوب الشعري ، أو إلى وزن أو قافية وما إلى ذلك من خصائص الشعر . ولما كانت لغة القصة نثراً قريباً من لغة الحياة الجارية ، لذلك فهو يقربها إليها لأنه عنصر من عناصر الواقع ، لأن الناس في الحياة لا يتكلمون شعراً . فالشعر ليس واقعياً كالنثر لطبيعة وضعه . لذلك فالشعر أداة للتعبير تصلح للوضوعات التي ترتفع عن مستوى الواقع والتي تفرق في الخيال والبطولة والمثالية . أما النثر فهو أقرب للقصة لأنها أشد اقتراباً من الواقع وأقوى اتصالاً بالأرض .

وهي تختلف عن المسرحية كذلك لأن مجالها أوسع ، فالمسرحية مرتبطة بالمسرح ، بمكان محدود ، وبزمن محدود كذلك ، وليس لكاتب المسرحية حرية الحركة كما لكاتب القصة ، وهذه الحرية تتبع للكاتب القصصى شرح الجوانب المختلفة في الحكاية ، أو الفعل ، الذي تدور حوله القصة ، بخلاف المسرحية التي تعنى بعرض الخطوط البارزة في الفعل . .

يقول تشارلتن<sup>(١)</sup> ، وأياماً كان الجانب الذي يختاره المسرحى فيستحيل نأ

(١) فنون الأدب ص ١٢٤ .

يذهب في عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل . هذا شكبير في رواية و كما تهاوه ، يفا جثك بجماعة يأكلون في الغابة، ولا تدري كيف أعدت ألوان الطعام ، ولا عليك ألا تدري فالهم هنا أن تشهد الطاعمين وهم يأكلون .

أما قصصى مثل مردث ففى وسعه أن يملأ ثلاثة فصول كاملة بشارب يحتمس زجاجة نحر، و دجولز وردى ، يتفق مساء بأكله في عشاء للأمره .

أما طريقة و تيار الوعى ، فنظير بوضوح عند بعض المعاصرين في الغرب مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وقد بدأ بها كاتب فرنسى معمر من الرمنين اسمه ادوار ديجاردان . ويعتمد الكاتب على أحلام اليقظة وتكاد أن تملأ القصة من الحوادث، فقوامها الأفكار والذكريات ، وتدير الشخصية عن نفسها بطريق اللاوعى أو السرد غير المنظم للذكريات دون التقيد بالنظام المنطقى للأحداث .

وتعتمد هذه الطريقة على اعتبار أن التأمل يشغل جانباً كبيراً من حياة الإنسان ، ويشمل الملاحظة العابرة واستحضار الذكريات الماضية وبناء صور الآمال في المستقبل ، فنحواطر الإنسان لا تنقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله ، وتسجيلها واجب يحتم على الفنان . وهذه الخواطر لا ترد إلى الذهن في صورة منطقية منظمة تتبع فيها العلة النتيجة ويسبق فيها الماضى الحاضر والمستقبل ، بل ترد متقطعة تتبع التداعى اللفظى أو المعنوى والماعلى ، وفى هذا التداعى يفقد الزمن معناه إذ يختلط الماضى بالحاضر بالمستقبل .

وإراعى فى هذه الطريقة أن يتبع الأسلوب الصور الذهنية فيسجلها كما هى دون صياغة نحوية مرتبة ولا صياغة منطقية كذلك .

وغاية الكاتب من هذه الطريقة دراسة الشخصية الانسانية وعرضها على الملأ ، برسم قطاع داخل لحياتها العقلية الطبيعية المعقوبة .

ولكل قصة من هذه الضروب حكمة ، وأن أخالفت فى شكلها ودرجتها ، وعلى أية حال فهناك نوعان متميزان للحبكة الأصلية الحبكة المنسكة Love

والحبكة التماسكة Organic. وتقوم القصة من النوع الأول على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي لا تكاد ترتبط برابط ما ، ووحدة العمل القصصى فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة . أو على الشخصية الأولى فيها ، أو على النتيجة العامة التي ستجلى عنها الأحداث أخيرا ، أو على الفكرة الشاملة التي تنظم الحوادث والشخصيات جميعا .

ومكنا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها من الأخرى ولا تتصل إلا بذلك الرابط الذى يخفيه الكاتب . عاقدكتشفه . و من الأمثلة على هذا النوع « أوراق يكرىك » و « الشارع الجديد » السحار و « زقاق الدق » لنجيب محفوظ و « الحرب والسلام » لتولستوى .

وأما القصة ذات الحبكة التماسكة ، فانها على العكس من ذلك اذ تقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض وتسير فى خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها ، وأكثر القصص المعروفة من هذا النوع ومنها « مدام بوفارى » لفلوبير ، « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم و « دعاء الكروان » لطلح حسين .

ويرى تشارلتن أن بعض كتاب القصة لا يعنى بهذه الحبكة ، ومن ثم فهم لا يرتبون أحداثهم فى رابط وتسليل . يقول « أن بعض كتاب القصة المعاصرين راحوا يحشدون حوادث القصة فى خلط وفوضى لتجى . قصصهم مطابقة للحياة لأن حوادث الحياة لا تسير على نظام معلوم ، تراهم لا يهتمون بقصصهم بداية ولا نهاية ، لأن الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولا بد أن يصوروا الواقع فى قصصهم . فيضنون حقيقة فى أثر حقيقتهم لا تربطها صلة ، لأن حقائق الحياة تتابع على هذا النحو بغير صلة لازمة بين السابقة واللاحقة ، ومن هذا القبيل أيضا ما يتجه إليه بعض رجال القصة المعاصرين من سوق حكايات قصيرة متمابقة أو محادثات متقطعة تفصل بينها الفواصل . وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد فى

القصة أبلغ مداه عند جويس Joyce ومس. وتشردسن ، فتراهما يخرجان القصة في خلط عجيب زاعمين أنهما يصوران الحياة تصويرا واقعيا .

والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك في نفوسنا بقصته أثرا نحس معه بواقعية الحياة لكن ذلك لا يعنى أن يترك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التي تتركها الحياة نفسها ، ففى القصة يتبقى أن يتلقى القارىء هذا الأثر وهو شاعر به ، مدرك له ، أما فى الحياة نفسها بما فيها من اضطراب فى تتابع الحوادث وبحال المصادفة العمياء فى سيرها فأننا لا نحس الأشياء إلا إحساسا غامضا مبهوشا مضطربا ، ونشعر به شعورا ناقصا ونذكرها إدراكا ليس فيه كل التقصى لصفاتها وخصائصها ، كأننا نطلقها ونحن غافلون ، وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الأشياء على صورة تشعرنا بها شعورا كاملا قويا . وواجب القاص أن يخلق من فرضى الحياة نظاما منسقا فى قصته . وأن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية إختيار وتقديم وتأخير للحوادث ، فالقصصى يختار الحوادث الصالحة ويضع هذه قبل تلك ، وتلك قبل هذه . بحيث يحىء السياق والتتابع موفيا بالفرض المقصود . ولو خلطت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية (١) .

وعلى ذلك فنشاركن بينى على الحبكة أهمية كبرى فى صياغتها الفنية وتعتمد الحبكة على عدة عناصر منها : التوقيت ، والإيقاع ، والتشويق .

فالتوقيت هو سير الحوادث فى ببطء أو سرعة ، تجمعها ثم انطلاقها — وهكذا ، والإيقاع هو التنويع والتفاوت فى درجات الإنفعال ، ويقدمه القاص لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدى إلى تأثير معين يشعر القارىء معه بأن القصة تسير وفق قانون مرسوم . وهذا التعبير التمجى هو الذى يسمى الإيقاع ، وقد يبدو فى بعض القصص خافتا غامضا ، ويبدو أحيانا متحركا مسرعا .

أما عنصر التشويق فهو كل ما يمد اليه الكاتب من حيل ، وما يعرضه من



أشياء في القصة وتطور أحداثها تشد القارىء إليها ، ويختلف هذا المنصر باختلاف عرض الكتاب له ومعالجته أباه ، مثل إخفاء سر معين عن القارىء تدور عليه أحداث القصة ويكشف للقارىء شيئاً فشيئاً ، ويدفع الكاتب الأحداث شيئاً فشيئاً إلى العقدة أو الذروة ، هذه الذروة هي نقطة فاصلة تتدرج الحوادث قبلها صعوداً حتى تصل إلى ذلك التوتر ، ثم عملية التصفية وللكشف عن الخاتمة . وقد تكون العقدة واضحة ، وتكون مبهمه غير واضحة ويحتم اتجاه القصة إلى تحاشي إبراز العقدة أو الذروة على صورة مفتعلة صارخة حتى تكون أكثر تعبيراً عن الحياة .

والمعالجة الفنية الماهرة لا تقحم الأحداث اهتماماً في التعقيد أو التطور إلى الذروة كما لا تعتمد إليها في الكشف أو الإبحار إلى الخاتمة كما لا تعتمد أيضاً إلى عناصر خارجية كالقدر والمآلات .

وأشرنا إلى ملاحظة تيمور على بعض القصص العربى المعاصر في إسرافه في الإعتدال على القدر والقصص إعتاداً على الواقع الدينى الذى يحيل القصص مرهوناً بكل ما يقارف المرء من عمل التوبة والعقاب .

والإسراف في الإعتدال على هذين المنصرين دون تمديد أو لطف معالجة في مجرى القصة وتسلسلها يكسبها ضرباً من التبلل والتفكك وينقص من أثرها في النفس كما ينقص من قيمتها الفنية .

والإسراف أو التهيئة الذهنية ضرورة في التشويق وربط القارىء إلى القصة وفي ترابط أحداثها وتتابها ، ويكون هذا الإسراف بالتهيؤ للحدث أو الأبناء له قبل وقوعه حتى إذا ما جاء كان القارىء على علم بالتطورات التى أدت إليه . ( ولا بد هنا أن ننبه إلى أن القارىء يجب أن يفاجأ بالحوادث ولكنه لا يجب أن يروع بها ) . ولذا كانت المفاجأة وسيلة فنية إذا كانت فى أضيق الحدود وفى بعض الحالات الخاصة .

والتضليل نوع من التهيئة ، وكثيراً ما يستغله كتاب القصص التمثيلية

وقصص المغامرات والأمراة ، واعتمد عليه دكتور في قصصه كثيرا (١) .

والنشويق في القصص التي تعتمد على تيار الوعي Stream of consciousness لا يعتمد على تسلسل الأحداث وترابطها ، أو على المفاجآت بل يعتمد على عناصر أخرى ، فمن إذا ما اعتبرنا عامل الزمن مثلا وتتابعه في قصة فرجينيا وولف (مسر دالواى Mrs Dalloway) نجد أنها لا تشغل في حيز الزمن إلا يوما واحدا . وهذا النوع يعتمد بصفة عامة إلى التخلص من التحكم الزمني في القصة ، وليست كلها لإعتادا على تداعى الذكريات التي يثيرها الحاضر للماضى ، ولكنها كذلك لإحلام اليقظة والتخيلات التي تشور في الذهن نتيجة إنعكاس الأحداث والوقائع عليه . ولو استخدمت هذه الطريقة ببراعة استطاع القاص أن يقتل عصفورين بحجر ، فهو يظهر إنعكاس الحدث الحاضر على شخصيته وتصرفها لإزائه ، ويستعرض كذلك تطور الشخصية خلال الزمن ويبرز جوانبها التي يعتمد لها القاص الذي يميل إلى الطريقة السردية وحدها . وهكذا يستطيع أن يعالج شخصيته من جانبين التاريخي والسيكولوجي .

وبعدئنا نيمور عن جوانب المعالجة الفنية في القصة فيقول :

أنه يجب على الكاتب أن يجعل همه مقصورا على إبراز الفكرة الأساسية متجنباً جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى . وایضاح ذلك أن يراعى الكاتب حصر عمله في جوهر الموضوع عالما من طغيان الزخرف ، فلا تطمس الموضوعات الثانوية ذلك الجوهر الجدير بالعناية والإشارة . والقدرة الكتابية تظهر في تلك لزمام الصميم من الموضوع كالفارس القابض على زمام جواده . . فواجب أن يخضع الكاتب جرات قلبه لموضوعه ولا يدع الموضوع غاضعا لقلبه يحمره حيث شا . وبذلك تخرج القصة بنيانا متراصا ولا حجر فيه بغير معنى .

وأن يراعى في غرضه جانب التليح ما أمكن وأن يحذر جانب التصريح ، فلا يشرح الكاتب الموضوع ، ويحلل الشخصيات في شكل مهمل بل بحيث لا يترك شيئا لفطنة

(١) دراسات في القصة ص ١٠٣ - ١٠٤ .

القارىء . والا تخرج القصة مكتشفة لا يجد فيها قارئها لذة التعرف بنفسه ولا يشعر بشوق إلى ما يجرى منها بعد .

وأن يعنى الكاتب رسم شخصياته وأن يجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بواقعيته الظاهرة وواقعيته الخفية أيضا ، حتى إذا مضى القارىء في فهم هذه الشخصيات وتصور ما يقع من أمثالها لم يجد نفسه مضطربا بشيء غير مألوف يأباه المنطق والذوق ، وما أجدد أن يلقى الكاتب كل بآله إلى هذا الجانب من البراعة في التحليل النفسى فإنه يتوقف عليه شطر من فية القصة .

وإذا تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقى إليه المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات البيضاوية ، والواجب أن يلقى للشخصيات كياناتها المستقلة وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها ، وأن يحس القارىء من أعمالها حرارة هذه الحياة ويتعرف من فعلها ما تتميز به من شائئ وحقائق فلا تتكلم هذه الشخصيات إلا بالأسلوب الطبيعى الذى يلائم نفسيته ولا تعمل إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها

كذلك حتى أن يكون لكل قصة معنى ، والا كانت القصة لغوا لا جدوى له . والقاص ككل فنان آخر مصور للحياة في مختلف ألوانها ، مترجم عما يتلجج في رأسه ويحتبس في صدره من معان ومشاعر فهو إذا كتب يكتب لتصوير هذه المعاني ، وإيضاح هذه المشاعر ، ومعاني القاص مستمدة من الواقع . ملء سمعه وبصره ، أو في نطاق الجو المحلى الذى يعيش فيه أو مستمدة من صميم النفس البشرية ، تلك النفس الثابتة بميولها ، الخالدة بفرائرها . وألا تكون الفكرة مصوغة في قالب موعظة أو حكمة مكتشفة ، وهنا يكن الفرق بين القصة والمقال ، فالقصة معرض للتصوير والتحليل ، يوحى برموزه وإشاراته إلى القارىء بالفرض الذى دعى إليه الكاتب القصصى .

وعنصر التشويق ضرورية في القصة ولكن على ألا يفتعله الكاتب اغتفالا فيبيدو

على القصة النكف ، ولكن لابد من الحذق واليقظة والفن بحيث يبدو التشويق جزءا طبيعيا من سياق القصة ، وبهذا يوفر للقارئ النشاط واللذة والاستمتاع . ويرى تيمور أن المعالجة الفنية قطب الدائرة ، ومتى فقدت القصة عنصر المعالجة كانت سردا للأحداث وسياقة للأبناء ، والقصة التي يقفز فيها القاص من حركة إلى حركة ومن حادث إلى حادث ومن موقف إلى موقف دون استخراج للبواعث وتعليل للتصرفات أقرب شيئا بمن يسجل أبناء موقفه يتخيل أبطالها في معترك ، فيعز من يشاء وبذلك من يشاء مجردا من قلبه ألوهة تكتب النصر أو تنزل الهزيمة (١) . ويلاحظ تيمور على القصص المصرية الحديث بعض الملاحظات المتعلقة بالمعالجة الفنية ومنها :

غلبة الأحكام العامة المطلقة على الشخصيات والمعاني ، واغفال التنازع بين الفرائز والمشاعر في نفس الإنسان ، والنقمة على الضعف البشري تارة أو التحيز له تارة أخرى . وإعلاء صوت الغائب على صوت الشخصيات بما يبدو من مشاهد وأحوال وإيثار السرد والأخبار على التصوير وتهية الجو واضطراب الموضوعات في دوائر محدودة متشابهة من مشكلات الحياة والمجتمع ، والافتتان بالآغراب في الحوادث والتصرفات دون تمهيد وتدرج ، والقصد إلى الوعظ الظاهر في تكلف أو المجون السافر في ابتذال ، وتعلق الجماهير بما تمارفت عليه من أخلاق وأوضاع وتقاليد ، والولع بالحواشي الحاسمة المثيرة التي تنصرف للحق والخير وتمزق الفضيلة والمثل الأعلى .

#### أصلوب القصة :

ونعني بالأسلوب الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والمعارف ، والصور البيانية ، والحوار وما إليها من عناصر الصياغة ، وفي هذا الأسلوب تنجلي براعة القاص في العرض ، وفي التأثير . وأشتهر بعض الكتاب بقدرتهم الأسلوبية الفائقة مثل هنجراي في القصة الأمريكية ، وطه حسين وإن كانت المعالجة الفنية أقل روعة عند طه حسين .

(١) دراسات في القصة والسر ح ٩٥ .

ويحاول بعض نقاد القصة الربط بين الأسلوب والمضمون في القصة شأن غيرهم من نقاد الشعر ، وهؤلاء هم في الغالب من أتباع الاتجاه الواقعي . يقول ليدل Liddel : يمكننا القول بأن الأسلوب لا ينفصل عن المعنى إذا أردنا بالمعنى المعنى الإجمالي كما ذكره ريتشاردز عندما حمله إلى أربعة أقسام : الإدراك sense والشعور feeling ، والنغمة tone ، والفرض intention (١) . ويذكر ما نقله موباسان عن فلوير : إن كل معنى يراد التمييز عنه لا بد له من كلمة للدلالة عليه ، وفعل الحركة ، وصفة لبيان ماهيته ، ولهذا فإن على الكاتب أن يبحث حتى يصل إلى تلك اللفظة ، والفعل والصفة .

ويتسائل ليدل : هل يمكن أن تكون القصة الجيدة عملاً فنياً ضعيفاً ؟ أو العكس ، هل يصح أن يكون العمل الفني الجيد في صورة قصة ضعيفة ؟ ، وهل يمكن أن يكتب شيء ما ذو بال ، ويكون في الوقت نفسه بأسلوب رديء ؟ ثم هل يمكن أن يكون الأسلوب جيداً إذا كان المضمون شيئاً تافهاً ؟

ويجيب على هذه الأسئلة جميعاً فيقول : ولقد تعلمنا أن نسبق التفرقة الخاطئة بين الأسلوب Style والمضمون Subject matters وأن الإعجاب باللغة الجميلة التي نشأ في ظلها كثير من أيدى أساتذة اللغة على الطراز العتيق ، وقد علمنا في كل الأنواع الأدبية عدم انفصال بين الشيء المقول والطريقة التي قيل بها ، وأن الفلاسفة قالوا - وليس رجال الأدب وحدهم - إن الشيء الذي يعبر عنه بطريقتين مختلفتين لا يمكن أن يكون صنواً للشيء نفسه ضرورية . وعلمنا مستر ريتشاردز في كتابه النقد التطبيقي ، وغيره من النقاد الذين أعتقوا رأيه أن ننظر بدقة في الصياغة في كل من النثر والشعر . وسيجد القليلون أنهم لا يوافقون ما عبرت به مسز ليفيز Mrs. Leavis إذ تقول : إن الصنعة الأساسية في أي فن يعتمد على اللفظ هي

الطريقة التي تستخدم بها الكلمات<sup>(١)</sup>، بل إن T. S. Eliot اعترض على وليم آشر بأن المسرحية لا يمكن أن تكون جيدة وهي من الأدب الرخيص. وهذا ينطبق على المسرحية الشعرية أو المسرحية بصفة عامة. وهذا يعني أنه بقدر جودة الشعر تكون جودة المسرحية.

ويمكننا كذلك أن نقنع بأنه لا تكون القصة جيدة مع كونها من الأدب الرخيص، وأن القصة والأسلوب يلزم أن يكونا شيئاً واحداً، بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول: إنه بقدر جودة الأسلوب والعبارة تكون جودة القصة، أو العكس.

ولا شك أن التعبير بأسلوب فني يحتاج إلى كثير من المراتب والمدرجات، وأن الصورة البيانية المشرفة لها خطرهما في تقديم العمل الأدبي عامة، ولها في القصة شأن آخر، إذ يجب أن تجمع بين الفائدة القصصية والروعة البيانية. يقول جورج ديهايل: «إن موسيقى الأسلوب في نظري شرط لازم ليطرهما على النفوس». نعم إن الروائي الحق هو الذي يعرف قبل كل شيء بعضاً من أسرار الحياة، ولكنه أيضاً رجل يلجأ في التعبير عما يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته فيتميز بها كإمارة خفية لخصائص نفسه<sup>(٢)</sup>.

ويحفل ليدل جوانب التعبير في الأسلوب، أي التعبير الصوري، والتعبير الرمزي فيقول إن الأدب بصفة عامة - والقصة خاصة - وسيلة التعبيرية هو اللفظ، فإنه يمكن الفنون التشكيلية، فنحن لا نستطيع أن نقول عن عمل أدبي إن صاحبه قد أخطأ في اختيار المادة الملائمة Medium كما يختار المثال عمل تمثال من البرونز وربما كان المرمر أكثر ملاءمة، إذ أنه ليس أمام الفنان الأدبي سوى مادة واحدة في اللفظ، وليس الأمر فيه كما في الموسيقى، فليست لديه آلات متعددة تنوع النغم، إذ ليس للفظ سوى الصوت الإنساني، وسواء أكان من نوع السوبرانو،

(١) المصدر نفسه ص ٣٧.

(٢) فن القصة ليوستف نجم ص ١١٧.

أو الباريتون ، أو كان رفيعا أو غليظا ، مرتفعا أو خفيضاً ، فالأمر سيان فيها جميعا .

والأعمال الأدبية لا يمكن تصنيفها حسب المادة التي كونت منها ولا حسب الآلات التي كتبت بها ، وهل يمكن مثل الآثار المعمارية أن تقسم حسب الأغراض التي بنيت من أجلها ؟

والكاتب الصانع هو الذي يستطيع أن يستخدم هذه الالفاظ بطريقة مطاوعة تجعله مسيطرا على التعبير ، قادرا على نقل ما يريد من الصور الذهنية إلى مادته اللفظية في حالة حية .

ولكن قد تطفئ الصيغة اللفظية والعناية بجمال العبارات ورشاقة الأسلوب على موضوع القصة أو على الطريقة الفنية في معالجتها ، فتصبح القصة عندئذ مجموعة من اللوحات الفنية الجميلة . وهذا شأن جماعة من كتابنا المحدثين الذين عرفوا بجمال الأسلوب مثل طه حسين في ( دعاء السكروان ) و ( الحب الضائع ) و ( شجرة البؤس ) وهيكمل في ( ذينب ) .

ويعتبر الحوار صورة من صور الأسلوب القصصى ، بل إنه أحيانا يكون أكثر حيوية من الأسلوب السردى أو الوصفى ، ولذلك كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات ، فضلا على أنه كثيرا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرا من أهم مصادر المنعة في القصة ، إذ بواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض اتصالا صريحا مباشرا .

وقد يستغل الحوار في تطوير أحداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة منها ، إلا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف .

ويعتمد الحوار لنجاحه على اندماجه في صلب القصة حتى لا يبين للقارئ

عنصرا دخیلا مقحا علیها أو منطولا علی شخصیاتها ، كذلك یفنی أن یكون الحوار طبعیا سلیا رشیقا مناسبا للشخصیات التي تتحدث به وللواقف التي یقال فیها ، كما یفنی أن یحتوی علی طاقات تمثیلیة . ولا یسرف فی الهذر والثرثرة والإطالة دون حاجة .  
وامل من أظهر كتاب القصة المصریین استخداما للحوار وبراعة فیهِ توفیق الحکیم .

---



### تطور القصة

في مقال لنوماس مان<sup>(١)</sup> أستعرض تطور القصة منذ أقدم المصور إلى عصرنا الحديث فقال إن القصة شعبية في طابعها لأنها كانت شعبية النشأة حين نشأت في الشعوب القديمة ، مثل ما ظهر عند المصريين القدماء ، قصة ( سنوسي ) ، وقصة ( حطام السفينة ) وحكاية الفلاح الساذج وقصة ( الأخوين ) التي اتخذت فيها يغلب على الظن في رأيه مثلاً اخذى كما وردت في الانجيل ، ويقول أنه من جميع هذه القصص نستطيع أن نتعرف على مصر في عصورها السحيقة في صور أجمل وأكمل مما تقدمه لنا الأناشيد الرسمية للآلهة .

وفي الهند المهاباراتا التي بلغت مرتبة قدسية وظلت كذلك ، وهي منظومة في مائة ألف بيت ، وعنها أخذت القصة الهندية ، وكذلك الحال في اليونان ، وجدت ملحنتا هوميروس : الأوديسة واللياذة ، وعنها تطورت القصة الثرية في مدرسة الاسكندرية وغيرها إلى حكايات إيسوب ، بلسان الحيوان .

وفي روما نجد ملحمة فرجيل الشعرية وقصة ( بتروينوس ) التي صور فيها عصره ، وقصة الحمار الذهبي التي وضعها أبوليوس والتي تعتبر بحق دوة في أدب القصة العالمي . وفي إيران نجد أدب القصة ممثلاً فيما قدمه ( النظامي ) و ( الفردوسي ) من ملاحم شعر قصصي شاعت فيها الحكمة .

أما عند الفرنجة ( الفرانك ) فتجد أغنية رولان ، وقصة لاسلو الثرية التي ألّفها أوتودانيل ، وأفتقدت لكن أثرها ظل باقياً في أدب أوروبا وخاصة عند دانتي .

وقد غلب الروح الأسطوري على القصة القديمة ، ولعب الخيال والعناصر الغيبية كالجن ، والأرواح ، والآلهة ، والساحرات أدواراً رئيسية فيها إلى جانب البشر ، ولم يكن يعاباً في تلك القصص والأساطير بالمخالفات الإنسانية والاسباب الطبيعية ،

(١) مقال من القصة ترجمة ابراهيم ابراهيم يوسف مجلة المجهه عدد ٨ أغسطس

أو بالتفريق بين ما هو ممكن وما هو مستحيل (١).

ولهذا كان الشعر أنسب من الشر في صياغة أكثر تلك القصص ، فوجد الألياذة واللاوديسه لهوميروس ، والمهابارنا الهندية شعرا ، وإن كانت القصة الثرية الصورة قد عرفت أيضا عند اليونان في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد . إلا أن تلك الأساطير لا تعتبر السلف الطبيعي للقصة الحديثة ، بل نستطيع التأكيد بأنها لا تمدو عصر النهضة في أوروبا ، ففي فرنسا في القرن الرابع نجد قصص ( الملك آرثور ) الذي يتردد في حلقات الشراب في فرنسا ومن ثم أخذ طريقه إلى اسبانيا ووضعت على غراره قصة ( أماديس الغالي ) وجاءت على منوال هذه القصة قصة (دون كيشوت ) التي يدور فيها سرفانتيس رأس بطله ويورثه الخيل . وتأثرت قصص أوروبا في هذا العصر بروح الفروسية ، ومعاني البطولة مع نزوعها نزعات إنسانية أكثر من قبل ، مثل قصة ( أماديس دي جول ) الاسبانية التي اتخذت نموذجا احذاه كثير من كتاب القصة الإوربيين ، وكان طابع هذه القصة المثالية في الوصف على نحو ما اتسمت به الملاحم في العصور الوسطى قبل ذلك ، فالبطل في القصة مثال الفارس المقاتل . ويميش هذا الفارس في عالم بعيد من الحقيقة حيث تحميه قوى غيبية ، وتساعد فيه الساحرة المجهولة أربابا . والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية ، ولا يربط الحوادث في القصة سوى شخصية البطل التي لا تزال تنتقل من نصر إلى نصر . والجانب العاطفي المثالي يتفق وروح الفروسية ، فالوفاء لدى الحب غاية في ذاته ، وفي سبيل الحب تهون كل العقبات . ويتقلب على كل الصعوبات . وفي القصة بعد ذلك أثر أفلاطوني واضح في الجانب العاطفي (٢) .

وتأثرت قصص هذه المرحلة بالملاحم القديمة ، حتى قصص الحب ومخاطراته تأثرت أيضا بقرن الملاحم ، ذلك لأن أخطار الحب في تلك القصص كانت هائلة تشبه سيرة البطل في الملاحم القديمة . وهناك عامل آخر هو التلازم الواضح بين

(١) المدخل إلى النقد الحديث لنتيمى خلال ص ٤٣٧ .

(٢) المدخل إلى النقد الحديث ص ٤٣٨ .

طبيعية الفروسية وصدى العاطفة ، والتفاني في الحب ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص في مختلف الآداب .

( وقد شد من أزر هذا ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى متأثرة في أديها بما أدركته من مكانة المرأة في الأدب العربي )<sup>(١)</sup> . وساد هذا الاتجاه قصص الفروسية في أوروبا ، وجاء سرفانتيس فسخّر من هذا القصص وألف قصته (دون كيشوت) . واقرب فيها من الواقع على نحو لم يكن معهودا عند معاصريه وقلدو قصص الفروسية تقليدا ساخرا ، وتقل الأحداث من الجوانب المثالية التي تتمثل فيها الأنساة إلى جانب هزلي يصطدم فيه المثال بالواقع الأليم ، وقدم كثيرا من التحليل النفسي لشخصية بطله جاء علا منه نموذجا بشريا فريدا ، كاشفا عن جوانب معقدة من نفسه .

ومن ثمار عصر النهضة أيضا في القصة إلى جانب قصص الفروسية والمثل العليا قصص الرعاة ، وهي متأثرة في صورتها العامة بقصص الرعاة اليونانية والإيتالية ، إذ عادت إلى خلق عالم مثالي يسوده السلام ، وتدور أحداثه حول الحب ، وهو مسلاة الأجنة يهربون فيه من عالم الواقع إلى عالم الخيال وأحلامه ، والحب وجده هو غاية هذه القصص ، فهو يتسامى بجمال الحببية وخلقا حتى تشذ عن الطبيعة ، وفيها وصف خيالي لعالم الرعاة والراعيات ، والأخطار العاطفية تقوم على وجود عثبات في سبيل الظفر بالحببية يتغلب عليها المحب بالأخلاص وصدق العاطفة . وتقل في قصص الرعاة العناصر الغريبة الموجهة للأحداث على الصورة التي أشرنا إليها في الأساطير القديمة أو في قصص العصور الوسطى قبل عصر النهضة . فبما عدا السحرة والساحرات واستغلال المستقبل ، فأحداثها غالبا إنسانية تدير على وتيرة وأما كنما كذلك واقعية غالبا ، يصف فيها القصاصون بلادهم .

ولمتمتّع هذا النوع طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وأول من ألف في قصص الرعاة عصر النهضة سنزار Sannazar ، وقصته ( أركاديا ) كتبت سنة ١٤٨٥ م ونشرت سنة ١٥٥٩ م<sup>(٢)</sup> .

(١) المصدر في العهد الحديث ص ٤٣٦ .

(٢) المصدر ص ٤٤٥ .

وأثبتت هذا اللون القصصى ألوان أخرى ، وقد جاء كتاب فرنسا فى القرن السابع عشر ليسخر من قصص الرعاة ، وتقدموا بالقصة خطوات نحو الواقع ، والحياة الواقعية ووجهوا عنايتهم للعانى الانسانية الخالصة . وأول من فعل هذا منهم جوتيه فى قصته ( موت الحب ) ( ظهرت عام ١٦٦٦ ) ويصور فيها حيا ماديا بين راع غنى غليظ الطبع وراعية فى صفاتها الحقيقية المروفة بين الرعاة العاديين ، وهو حب لا مثالية فيه .

وبعد ما يقليل ظهرت القصص الكلاسيكية الطابع ، وأعتمدت فى صورتها العامة على التحليل النفسى وعدم الجنوح للخيال بل الاعتدال على العقل والواقع ، ويظهر هذا الاتجاه فى قصة مدام لا فاييت ( أميرة كليف ) ( نشرت سنة ١٦٧٨م ) وتتابع الاتجاه الكلاسيكى فى القصة طوال القرن السابع عشر والثامن عشر ، وحاول فيه الكتاب تغليب جانب العقل والواجب على العاطفة ، وظهر هذا الاتجاه بوضوح فى المسرح .

ثم اتجهت القصة بعد ذلك لثأر انتشار الاتجاه الرومانتيكى إلى التعبير عن عواطف النفس ، وأخذ الرومانتيكيون من القصة بحسبالات التعبير عن قضايهم ، ونظرتهم للفرد باعتباره خيرا فى روحه وجيلته ، وأن ما قسده يعتره من الشر والاثم إنما هو من فعل المجتمع الذى يعيش فيه ويفرس فى قلبه تلك الشرور والاثام . فتجد فيها دائما ذلك المجرم السليم الطوية الذى يحى عليه المجتمع ومظالمه ويطهره الحب ، مثل قصة بول كليفرود التى ألفها جورج بولور لينون الانجليزى ، وقصة البؤساء لفكتور هيجو . وليلبا لجورج صاند .

وهى تحمل الطابع العاطفى المتقد الثأر ، وتثير الافكار إثارة مباشرة خطابية غالبا . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع ، وهى رموز لطبقات اجتماعية واناس يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة عند عامة الناس . وغالبا ما كان الشر - وهو هدف هذه القصص - ممثلا فى صورة الظلم الاجتماعى الذى يعانى منه الفقراء واليهامسون .

#### الاتجاه الواقعي في قصص القرن التاسع عشر .

وبعد قيام الحركة الرومانتيكية في الأدب ظهر اتجاه آخر مما كس يمارسه، فبينما اتجه الرومانسيون إلى الخيال يستوحونه . ويستخدمونه في أعمالهم الأدبية ، والقصصية خاصة نجد الواقعيين يميلون إلى الواقع الحى بين أيديهم ، يستملون منه موضوعات قصصهم . فوجد الكاتب يعمد إلى الحياة الواقعية فيدير حوادثه في مجالها ويرتبط بها ولا يحلق في أجواء أخرى يتخيلها ، أو عالم مثالي ينشده كما يفعل الرومانتيكية، واتجاهه إلى الحياة الواقعية بافرادها ويحتملها، وبأحداثها العادية. وأما كتبها التي تراها وتشاهدها تحت العين دائما في الغدو والرواح ، ونرى المؤلف لا يؤثر طبقته دون أخرى ولا يظهر من وراء شخصياته ، بل ويتركها تعمل وتتصرف بوحى من بيئتها وظروفها الاجتماعية ، وظروف حياتها وملابسها ويرى تشارلتن أن أول قصة ظهرت على تلك الصورة هي قصة بامبلا لرتشرد عام ١٧٤٠ م .

ويرى تشارلتن أن الواقعية ظهرت في قصص بعض كتاب القرن التاسع عشر عزوجة بالتاريخ وبالخيال أحيانا مثلا ظهرت في قصص والتر سكوت . يقول تشارلتن :

( كانت الغاية التي وضعتها سكوت نصب عينيها وتمنى أن يبلغها بقصصه هي أن يؤلف على نحو ما عناصر الخيال وعناصر الواقع في صعيد واحد ، ولكنه لم يصادف توفيقا فبدأ أراد ، فخير قصصه هي التي يسودها الروح الواقعي ، أما قصصه التي يسودها جو الخيال فهي أدنى إلى الحكايات القديمة منها إلى القصص في فنها الحديث، وإذا وزنتها بميزان الحكاية لا القصة الفيتية رائمة بارعة ، وسر روعتها وبراعتها هو استخدامها النثر على نحو بلغ من جودة الفن مبلغا عظيما استطاع أن يخلع على الحوادث الخيالية العجيبة رداء فيه شبه بالواقع . لكننا رغم هذه البراعة نترك في قارئها أثرا قويا بأن هذا الذي يقرؤه لا يتم له الكمال إلا إذا جرت به براعة شاعر ، لأنه يحس أن الكلام الذي يطالعها كأنما ينقصه الوزن والقافية .

ويرى فورستر في قصص سكوت ضحالة في «فن القصص» لاعتماده على عنصر الحكاية والتشويق ، دون أن يعمد إلى بناء شخصيات ذات ملامح وقياس واضحة تميش الأحداث وتطورها الأحداث ، ولذلك فهو يرى أن شهرة سكوت تقوم على أساس من البيئة والتاريخ ، فإذا جردناه منهما وادخل في زمرة كتاب القصة وجد أقل جدارة . فهو ذو عقلية بسيطة عامية ، وأسلوب ثقيل ، وليس في قدرته البناء ، وليس له من التذوق الفني والاحساس ما يمكنه من ذلك ، وكيف يستطيع أدب جرد من كليهما أن يخلق شخصيات تؤثر فينا تأثيرا عميقا ؟

ولكن فورستر (١) يعود فيرى أن سكوت يملك مع ذلك قلبا عفا ومشاعر رقيقة واحساسا واعيا بالطبيعة من حوله ، وليست هذه بدعائم كافية لتقوم عليها القصص العظيمة .

ويتخذ دكتور كذلك من الواقع مادته ، ولكنه لا يذهب إلى التاريخ كما يفعل سكوت لينسج هيكلا قصته بل يعمد إلى المجتمع فيستمد منه كل طاقاته ، ولا شك أن دكتور يعالج بقصصه العالم الواقعي كما هو . فلا تفوته بيوت الفقراء والصوص وصغار الدكاكين ، فقصصه مرآة للحياة كما تجري وكما تبصرها عيناه ، ولكنه إذا ما صور الشخصيات مال إلى المبالغة فبعد عن الواقع وضرب في عالم الخيال بسهم . إنه لا يصور رجاله ونساءه كما يشاهدون في الحياة الحقيقية في مجموعها بل يصورهم في لحظات عمر حياتهم يختارها ثم يسط تلك الملاحظات ويعدّها حتى يجعل منها حياة بأكملها

واستغل دكتور حياته الخاصة ، وكانت حياة فاسية مثقلة عانى فيها في طفولته الحرمان ، والجهد والاذلال والاشقاء ، واستطاع أن يمسكها في قصصه في كثير من الصدق والتأثير .

ويشبه من كتاب القصة الانجليز هذا الابداع الواقعي ذببت الاخوات بروتن أملي ، وشازلوت ، وأن . وقد وُجّهن القصة نوحيها جديدا تحفظن فيه براغميتها

وتصنيف إلى تلك الواقعية وسحابا فسيحة من الخيال ، إذ يجعلن موضوع القصة بما يألّفه الناس جميعاً من شئون الحياة لكنهن ، يحترنه بحيث يصلح مع ذلك لأن يحتمل أغرب النواحي وأبعثها على الدهشة والحب ، فموضوع القصة عندهن هو الحياة الإنسانية لا كما تبدو في المدينة التي تزخر بالحياة وأوجه الحضارة ، بل في الريف وسهول الرعي التي تقف من المدينة عند حافتها ، ومن قصصهن الناجحة : جين آير ، و : مرتفعات وذريح .

ولك أن تقول ، وأنت بمنجاة من الزلزال أن الشطر الأعظم من الأدب القصصى منذ أيام من مدين لقصص هؤلاء الأخوات بما فيه من قوة العاطفة . أما ما صنعته في القصة ولم يكن قبلهن معروفا ولا محققاً ، فهو مقدار ما يمكن في عاطفة الشخص العادى من القوة وقدرة الخيال الساحر ، ولم تكن النبضات العاطفية قبل هؤلاء الكاتبات تتجلى إلا في الشواذ ، ولكنهن صوّرن هذه القوة في أوساط الناس وعامتهم .

وربما كانت العاطفة قبلهن أداة يستغلها القاصون ، في معظم القصص الذى يدور حول الحب ، ولكن ذلك لا ينفي مكانتهن لأن الكثرة العظمى من جاء قبلهن عالج عاطفة الحب من وجهها العاطفى الخيالى وعالجها آخرون من حيث هى لبناء الأسرة أى أنهم عالجوها من جانبها الواقعى ، ولكن أخوات برونتى يكن أن يكن أول من وحد بين هذين الجانبين ، إذ عالجن عاطفة الحب من وجهها المثلالى ، والواقعى فى آن معا ، فضلا عن أنهن تناولن ألوانا أخرى من العواطف البشرية ، فأظهرن ما لها من قوة فى توجيه الإنسان .

ولم تقتصر القصة الواقعية على الوقوف عند حدود الواقع الطبيعية وتحاشى الأحداث المعجبية وغير المألوفة ، بل أضافت إلى اهتمامها بالاجتماع وبالطبقات الدنيا والمتوسطة فيه خاصة جانباً آخر هو الكشف عن جوانب السوء والشر فى النفس الانسانية ، فصورت المجتمعات والنفس فريسة للفساد والفراغ والزواجر الحيوانية التى تنمو فى ظل المجتمعات المهتدة بتغير فى طبقاتها أو التى فى مرحلة

انتقال انتظارا لما يعوزها من اصلاح تستقر به أوضاعها الفلقة .

ويعد بلزاك ( ١٧٩٩ — ١٨٥٠ م ) رائد كتاب القصة الذين اهتموا بتصوير الواقع كما ذكرنا ، في مجموعته القصصية الكوميديا الانسانية ، إذ عرض فيها جوانب المجتمع الفرنسي ونقائضه في عصره .

واتخذ آخرون من كتاب القصة الفرنسيين من الواقع بحالا خصبيا لقصصهم مثل فلوريير وأميل زولا وموباسان .

وتعتبر قصة مدام بوفاري بداية الاتجاه الواقعي في القصة الفرنسية ثم الاتجاه الطبيعي الذي قواه أميل زولا ( ١٨٤٠ — ١٩٠٢ ) ، وأعتمدت القصة الواقعية والطبيعية على الاتجاه العلمي والتجريبي الذي أخذ يتغلغل في الأعمال الأدبية وخاصة بعد أن أعلنه تين Taine . واعتبرت الوراثة ، والبيئة عنصرين هامين في تكوين الشخصية . وحاول زولا أن يرسم صورة المجتمع على هذا الأساس في عصره ، عصر الامبراطورية الثانية (١) ، وكما فعل بلزاك من قبل ، قصور قطاعات من المجتمع الفرنسي ففي قصته L'Assommoir يصور طبقة العمال الباريسيين في حانة وأثر الخمر عليهم ، وفي قصته Germinal يصور طبقة عمال المناجم ، والقرية التي تضمهم بدقة . وربما كانت هذه أحسن قصصه . وبساطة الفلاحين وعلاقتهم بالأرض في قصته « الأرض » La Terre وهانانا ، قصة امرأة ساقطة جميلة مستهتره .

وقد اتأم زولا نظريته في القصة على أساس آراء ثلاثة من علماء عصره ، وهم

(١) ربما كان أثر زولا في النصوص المعاصرة الحديث واشتداعه على كتابات مثل نجيب محفوظ والمعرفاوي وغيرها من أخذ بالاتجاه الواقعي ، ويلاحظ أن نجيب محفوظ أدرج في ثلاثيته «الملك» و«الجميع» و«البلد» فترة زمنية تمتد من مطلع هذا القرن إلى الثلاثينات فيه ، كما فعل زولا في :

Les Rougonmacipart. Histoire naturelle et sociale d'une  
yaneille sous le second empire .



من الذين يرون أن الخير والشر ليسا سوى نتاج لعدة عناصر أخرى ، مثلما مثل الزاج vitriol والسكر . والعالم الطبيعي كلود برنار الذي يرى أن العطب ينبغي أن يمارس بالتجربة مثله في ذلك مثل علم وظائف الأعضاء ، والطبيب لوكاس الذي أكد دور الوراثة في حياة الإنسان .

وكانت نظرية زولا خلاصة لأراء هؤلاء ، إذ يرى أن الشخصية إنما هي نتاج عوامل حيوية عضوية ووراثية ، وأكد أن دراسة الكاتب للشخصية ينبغي أن تكون شبيهة بتشخيص الطبيب وعلاجه لحالة مرضية ، أو دراسة لمشكلة فسيولوجية .

واتجه موباسان أكثر من زولا إلى الطبيعية أى إلى أن يروى كل الحقيقة دون خفاء أو دون أن يلونها بلون وردى . وسار في هذا متأثراً بمذهب استاذة فلوير الذي اتصل به وأرشدته في خطواته الأولى في هذا الفن . واتجه في قصصه إلى تصوير قطاعات من الطبقة الوسطى الفقيرة أو من الفلاحين في نورمانديا وأخذ الاتجاه الواقعي طريقه إلى القصة الألمانية كذلك . وفي توماس مان ملامح واضحة لها ، بل إنه يرى أن القصة شعبية النشأة والطبيعة ، وأن هذه الشعبية جعلتها أوقع في تطوير الواقع أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى .

## القصة الغربية الحديثة

قفزت القصة الغربية في القرن العشرين قفزات واسعة في الأسلوب والمضمون. بفضل ما طرأ على حياة الإنسان في المجتمعات الغربية من تطورات بعيدة المدى. من حيث شعور الفرد في تلك المجتمعات بكثير من القلق رغم ما أتاحته له المدنية والتقدم العلمي من سبل الرفاهية والراحة البدنية، وقد عزز هذا الشعور بالقلق إحساس الإنسان الغرب بالفردية والحينية، على عكس الإنسان القرن الماضي والقرون السابقة حين كان الإنسان يعيش في جماعة وكان شعور الجماعة يحيط به في كل مكان. كذلك تغيرت كثير من القيم والمراحمات الاجتماعية، وصارت بعض القيم والمعتقدات الدينية التي كانت محل التقدير والتقدير عرضة للرفض، أو على الأقل أهتزت، وهوى منها الكثير.

بل أن الأوضاع الاجتماعية نفسها أهتزت أهتزازاً عنيفاً، فبينما شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر ثورات الطبقة الوسطى وسيطرتها على المجتمعات الغربية، قيام البرجوازية الغربية والحركة الصناعية المنضمة، نجدت المجتمعات القرن العشرين تشهد ثورة الطبقة الدنيا وبدأت بشوكة العمال تحملها الثورة الشيوعية. ولما كانت القصة في صورها المختلفة على مر العصور زادا للمجتمعات تتلون بلونها وتمكس نبضات حياتها، لهذا تعددت أشكالها، وأختلفت أساليبها، من قصص توضح لتزجية الفراغ وتسلية المترفين من أبناء الطبقات الأرستقراطية، إلى قصص تعكس هموم الحياة وخفايا الجماعة في قصص الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر وأوائل هذا القرن، إلى قصص تنور على هذا كله وتبشر بلون جديد من الحياة في ثوب وأسلوب جديدين.

وهناك عوامل مساعدة في التطور الحضاري أملت على كتاب القصة الحديثة مواقف معينة، وغيرت بعض الشيء من شكلها وتقنياتها. ولعل على رأسها ما طرأ على عمليات النشر والطباعة من تطور تبعاً لمتطلبات العصر من السرعة والتركيز. فانتشرت النشرات الرخيصة على نطاق واسع. وكان لميل القراء

المعاصرين إلى تفضيل القصة المتوسطة الحجم على القصة الطويلة . أثره في دفع الكتاب إلى محاولة الاختصار في كثير من التفاصيل والتركيز ، والاعتماد على الأسلوب الموجز الموحى دون الاستطراد والتفصيل .

وكان لوسائل الإعلام السمعية والبصرية كالإذاعة والتلفزيون أثرها الخطير ، لأنها نافقت القصة في جمال حيوي ، وأصبحت الحكاية المسبوعة أو المرتجلة المسبوعة أحب إلى الناس لأنها تخاطب فيهم أكثر من حاسة ولا تقتنعهم عناة القراءة والتفكير والتخيل .

وتعرض كثير من الكتاب والنقاد للقصة الحديثة وما طرأ عليها من التطور في المضمون والشكل ، وأجمعوا على أنها صارت تعتمد على التكنيك ، والدقة في المعالجة الفنية لا على حيوية الشخصيات ، ولا على جودة الموضوعات . وإذا كان تطور القصة إلى الإبداع في المعالجة الفنية والبناء ، إلا أنها أفقدت ما كانت تعطيه القصة قديما من الصور الحية والأشباع العاطفي للقراء .

وقد فتحت الدراسات النفسية والتحليل النفسي آفاقا واسعة عريضة للقصة الحديثة وأرغمت من عنان القاص لتتجول والبحث والكشف عن خبايا النفوس . وربما كان هذا الميدان الجديد كسبا للقصة في وقت بدا فيه أن العالم الخارجي قد قضى مميته ولم يعد قادرا على أن يعطي شيئا جديدا مثيرا ، وهكذا استدرك كاتب القصة إلى ذلك العالم الباطني عالم النفس الانسانية ، فوجد فيه كل مثير ، وكل ما يدعو إلى التشويق ، كما كان مصدرا جديدا للإلهام ، أو على الأقل بمجالا متاحا يجعل الإلهام ممكنا .

ونلخص هنا بعض نظرات خاطئة لسول بيلو Saul Bellow في مجلة Encounter حول القصة الأمريكية الحديثة . يقول : إنني أحاول هنا أن أدرس النظرة التي أرتأها بعض كتاب القصة القصيرة والرواية من الأمريكيين عن الفرد الأمريكي والمجتمع الذي يعيش فيه ، وأريد أن أبدا بالكتاب الذي ألفه ويلى سيفر Willy Siffer حول ضياع الذات في الأدب والفن الحديثين ،

ولا أقوم بمناقشته قبل أن أشير إل الفنان فهو وحده دليل على ذلك الانعطاب الشائع الذي سبق أن بينه الناقد الأسباني أورتيجاى جاسيت منذ سنوات فيما سماه بـ «إنسانيات الفنون». لكن سيفر *Siffert* حين يمرض الاتجاهات إلى طريقة كتب الذات أو غيرها ، إنما يمرض في الحقيقة اتجاهات غير واقعية ، ولا تؤثر في الحس، وهذه النزعة أوروبية فرنسية خاصة ، ذلك أن أكثر الاسماء التي يستعين بها ويشير إليها عادة هي : أندريه جيد ، وسارتر وبيكيت، وساروت ، وروب جرييه ، أولئك الكتاب الذين تعتمد قصصهم ومسرحياتهم من نظريات محدودة تقوم على حساب الماضي الإنساني ، وهم في الغالب مستولون عن الإلمام بالنظريات المستحدثة في الطبيعة وعلم النفس والفلسفة .

وقد اكتشف د . هـ . لورنس في كتابات همنجواي الأولى في السنوات العشرين من هذا القرن قوة إنسانية حقيقية وغالدة ، بدائية في طبيعتها وفطرية في الإنسان ، كذلك كان شأن أندريه جيد في تقريبه لداشيل هاميت باعتباره بدائيا جداً .

وإذا ما اعتبرنا الظواهر الاجتماعية فأنا نرى أن أثر الحرب العالمية الأولى بما خلفته من ملايين القتلى ، وآلاف المأسى كان ذا فعالية بالقصة في نظرة الرومانتيكيين إلى تقديس الذات وكذلك فعلت الحركة الشيوعية في هجومها على الفردية البرجوازية ، إذ في معسكرات العمل الشيوعية ضحى بملايين البشر في سبيل بناء الاشتراكية .

وكذلك ما نال البشرية في الحرب العالمية الثانية التي أنهت بالنسبة لألمانيا إلى مجموعة من الأشلاء والدخان ، تكشف للناس من خلالها أن الحياة الإنسانية ضياع ، أو أن الحياة الإنسانية كلها أصبحت موضع تساؤل ، ما معنى الوجود ؟ ما معنى الشفقة والرحمة وما معنى العدل ، وما أهمية وجود الإنسان نفسه ؟ أو أحساس الفرد بوجوده الذاتي ، وليس طبيعياً ألا تؤثر هذه الأحداث كلها في كتاب القصة الأمريكيين ، بل إن كتابات بعض هؤلاء الكتاب المتأخرين أمثال

جيمس جونز James Jones وجيمس بالدوين James Baldwin وفيليب روث Philip Roth وجون أوهارا John O'Hara وج. ف. بورز J. F. Powers وجوزيف بنيت Joseph Bennett ورايت موريس Wright Morris وآخرين تبين موقف الفرد في ظل ضغط الحياة الشديد ، ضغط العمل من أجل العيش ، أو التطلع لتحقيق أمنية ما في النفس وإن كانت غامضة غير واضحة المعالم والسمات. وهكذا تتم كتابتهم بصفة عامة عما يشعرون به إزاء الفرد الأمريكي خاصة من ضغط الحياة ، في المجتمع الكبير ، والذي يشعر فيها الفرد بعنايته ، وأنه يدور فيها ، وقد تذهب به وتدوره ، فيضيق باعتباره فردا واحدا ضمن مجموعة كبيرة ، بينما هذا المجتمع نفسه قد يفسح الطريق لفرد الفرد العادي ، للفرد المتميز ، بالخير أو الشر . فيكون معروفا بحب الناس له أو معروفا بكرهيتهم له وخشيتهم منه .

وفي تلك الظروف كلها يأسى الإنسان ، ويشكو ، وينضب أو يشور ، أو يضحك ، وهو في كل ذلك يخشى حرمانه القدرة ، ويخشى أن تقصر به خطاه عن الإصلاح ، ويتوقف جهده كداعية أخلاقية ، فإن ضغط الجماعة المحيطة به والجم الغفير المهيمن حوله ، وثقل الحياة المادية والحاجة إلى المال ، والتنظيم الإجتماعي ، والحرب الباردة ، وقوى الصراع العنصري وما سوى ذلك من هموم الإنسان الأمريكي المعاصر تقعد به .

وباستثناء نظرية جريشام عن الحالة الأبديّة فإنه يمكن القول بأن الحياة العامة في العصر تسوق الحياة الفردية إلى الأزواء ، وبدأ الناس يعممون ويشيرون مواهبهم الفردية ، وأخذ التيار الجماعي يعضخهم لإمتصاص الفرد . ولم يعد هناك بالنسبة للفرد ما يمكن عمله إزاء الأزمات المعاصرة والمتلاحقة من أزمات سياسية كالثورات في آسيا وإفريقيا ، وبقطة الكتل الشعبية العنيفة وتطلعها إلى حياة أفضل . والمنجزات التكنولوجية الرهيبة ، كل أولئك وغير أولئك ، ما يقصر بعزيمة الفرد ويقوده إلى ضروب غريبة من السلوك في العناقين الفردي والجماعي .

وتعتمد إحدى القصص الأمريكية المعاصرة وإسمها ، الخط الأحمر الرفيع ، لجيمس جونس على بعض تلك المشكلات .

وأشار كاتب معاصر آخر هو روبرت ليدل (١) إلى كثير من تلك المشكلات الحيوية في المجتمعات المعاصرة والتي أصبحت القصة معرضا لها ، فلم يقل إن اضطراب العيش وعدم الشعور بالأمن أصبحا يلاحقان الإنسان الغربي ، بالرغم مما قد يبدو من استقراره المادى والحضارى . وذلك راجع إلى تلاحم المسائل الملمة تلاحما عتيفا ، بحيث لم تعد هناك حياة خاصة لا تقرها المصلحة العامة . فثلا إن ترويج البطل والبطله فى آخر قصة ، فإن القارئ لا يجد مفرا من التساؤل فى نفسه إلى متى سيقفل هذا الزوج سعيدا ، ذلك أن القارئ من وحى عصره إنما أصبح يشعر فى قراراته بعدم الاطمئنان .

ومجدد الكاتب القصص المعاصر نفسه محاصرا بمشكلات العصر ، فإذا أراد أن يفلت منه بخلق عالم جديد ، فإنه سوف لا يرضى قراءه ، وسيحسون عندئذ بعدم صدقه ، فمن ثم لابد وأن يغمس الكاتب قلبه فى قضايا العصر ، ويمكس الشعور بالأمى العميق . وبقلة الثقة فى مستقبل الحياة الإنسانية ، لما يبدو أمام عينيه من ضعف الحياة الإنسانية وهونها ، فلم تعد فى الحياة المعاصرة أغان خارجة من القلب ، تحمل معانى الصفاء والبراءة والمحبة ، والصدق ، ل أغنيات صاخبة ، تنبع عن تجارب خاصة هى مزيج من الأمى والعويل .

وليس من السهل على الكاتب الآن أن يتصور شخصياته بريشة من أدوات العصر ، أو بعيدة عن التفكير فى مصير عالمهم ، يعيشون فى رهبة من خطر اضطرابه وتفنته وضياح الحياة الإنسانية كلها .

ومثل الكاتب الذى يتغافل عن مشكلات العصر وهموم الإنسان المعاصر التى أشرنا إليها مثل الكاتب فى المصور الوسطى الذى يكتب مهملات الإشارة إلى الخوف من جهنم وعذاب الآخرة .

ويقول ليدل إن الحياة الصناعية قد حولت حياة العمال إلى حياة تافهة قليلة الأهمية لدرجة كبيرة . وربما كان بوسع كاتب القصة ، أو غيره أن يتغلب على ما يبدو من قبح وتفاهة بأن يفرس في جوانبها الفعلة نبتا طيبا .

وربما أضفى على حياتنا قبحا أنها تكشف لنا ، وزال ما فيها من غموض وأسرار ، وزال ما فيها من حواجز ، ومن بينها الحواجز الإجتماعية ، فقد صارت الحياة الآن أقل حواجز عما كانت من قبل ، فقد زالت فوارق الطبقات الإجتماعية أو كادت ولم يعد كاتب القصة في حاجة إلى تجارب متعددة بقدر حاجته إلى تجارب عميقة ، ذلك أن الحياة عادت متشابهة ، ومسطحة لا تخوم فيها بقدر ما كان في الماضي .

ولو أن شارلوت برونتي كانت كاتبة صحفية مشهورة مثلا ولم تكن ابنة قسيس ومربية أطفال فكيف كان يمكنها أن تحمل بذلك الحلم المثير عن الجرى إلى مدرستها مع إخوانها ، والذي لا يمكن أن يتحقق إلا في قصتها الشيقة فيليت . Vilette

ويمكن أن نرتب على تغير الأوضاع الإجتماعية ، وما بدا في هذا العصر من زوال المجتمع العضوي أشياء كثيرة في عالم القصة المعاصرة .

فهذا المجتمع العضوي المتناسك كان مشاهدا في قصص القرن الماضي عند جون أوستن وتوماس هاردي ، واقتعدت قصاصتنا المعاصرين . وكانت جين أوستن وهاردي ينظران إلى القرى المسكونة بالعمال وملاك الأراضي والقسس والأطباء وعائلاتهم ، وبصفة عامة إلى مجموعة البشر وكأنهم يقيمون في مكان ما في ترابط فيما بينهم من ناحية ، وترابط بينهم وبين المكان من ناحية أخرى .

ومجتمع العصر يسكن الناس فيه المنازل بالمدن ويعملون ويعيشون فيها لا يروحون إلى الريف إلا غاردا أيام السبت أو الأحد ، أو قد يذهبون في العطلات فرادا من ضحى المدينة وضجيجها . ولترابط هؤلاء سواء بالمدينة أو القرية لارتباط ضعيف ، وصلاتهم بغيرهم صلات واهية لا تقوم على أساس متين .

ولو أن جون أوستن سئل من أين خرجت لقالت من هامبشير  
Hampshire ، وكذلك هاردى لو سئل لأجاب من دورست Dorset .

وإذا سئل أحد كتابنا المعاصرين من أين خرج ، وأين وطنه الأصلي لمار في  
الجواب لأن آباءه تركوا موطنهم الأول من أزمان طويلة ، وكذلك فعلوا .  
ومن هنا كان إرتباط الكاتب بصورة لإرتباط الفرد بالجماعة والمكان في القرن  
الماضي ، ولهذا كانت جون أوستن سعيدة بأن تجمع شخصياتها في قرية ، تربط  
بينهم أواصر بعينها لزمنا على الأقل . فإذا تحرك أحد شخصياتها أو ذهب إلى  
بلده أو قرينته فإنه إنما يذهب أو يتحرك بدافع لإرتباطه بالمكان وحنينه إليه ،  
ومن هنا تتكرر زياراته له .

تلك كانت الصورة في القصة في القرن الماضي ، وفي هذا القرن وفي نصفه  
الثاني إنما يعكس الكاتب مجتمعاته الصناعية المفككة ، ومجتمعاته المدنية المختلطة التي  
تكونت دون روابط حقيقية متأصلة في نفوس الناس دفعتهم إلى سكنى حى بعينه  
في المدينة ، فترى الناس مختلفين دون إرتباطات أو واجبات مشتركة ، أو ولاء  
ما ، وقليل ما يتعارف أهل الحى الواحد ، أو يهتمون بذلك التعارف .

ومن هنا كان التجمع المنزلى قليلا ، وأصبح القصصى يبحث عن مكان آخر  
يجمع فيه الناس غير المنزل ، وما قد يوجهه إلى القارىء من معاني الثقة والفرق .  
أصبح القاص يبحث عن مكان تجمع الناس ، في فندق مثلا أو في قطار أو باخرة .  
وطبيعة تلك الأماكن لا تسمح بالضرورة لكي تقوم بينهم صلات وتوثق  
علاقات أو تتطور وتنمو وتتعمق .

ومن ثم كانت هذه الوحدات الجديدة للتجمع الإنساني عوضا عن البيت  
الكبير في المجتمع العضوى ، ورمزا لما آل إليه المجتمع البشرى من التفكك  
الإجتماعى في العصر .

ويرى ليدل أن القصة ضرب من التثرة عن بعض في بعض صورها ، ويختار  
القاص غالبا أقرب الناس إليه ليتحدث عنهم ، وكانت الصلات العائلية والروابط



الأسرية الوثيقة مصدرا غنيا لتلك الثروة القصصية ، ونبعا لكثير من شخصيات كتاب القصة في المجتمع المعنوي .

وهكذا يرى ليدل أن الكاتب القصص المعاصر في أزمة ، وأن القصة المعاصرة تجتاز عقبات شديدة .

ويتساءل ماذا بقي إذا لكاتب القصة المعاصرة ؟

فيرى الرد في بعض الأشياء التي ربما عومت الكاتب عما فقد ، ذلك أن إنسان العصر أصبح في رأيه أقل قسوة بالنسبة لآخره ، خاصة من وجهة النظر الفردية، وهذه المشاعر تبدو أكثر شمولا إذا نظرنا إليها من وجهات نظر جماعية وعالمية ، فقد زالت في هذا العصر بفعل وسائل المواصلات كثير من الحدود .

ولأنه بالرغم مما تثيره القنبلة الذرية من فزع رهيب في نفوس الناس إلا أن بقايا روح الإنسانية والنفع للناس قد تثير أملا عند القاص .

وبالرغم من أن الحواجز الاجتماعية كانت حائرا للقاص ومصدرا غنيا لحيلاته، إلا أن القاص المعاصر يمكنه أن يجد طريقه في هذا المجتمع الخالي من الحواجز ، الذي ينمو فيه فكره وعقله ويظل قلبه يسير ببطء ، وتشده إلى الماضي خيوط خفيه . ونمثل على ذلك بأن كثيرا من البشر المتحضرين قد يرون بنظرهم المعاصرة أن عطليل كان غيبيا قاسيا حين قتل ديدمونة ، لكنهم بالرغم من هذا قد يجدون بعض العذر له في الثورة بشدة على ديدمونة ، وأن توقفوا في حقه في قتلها .

والناس اليوم تختلف نظرتهم للثيابة الزوجية ، أو الزنا عن نظرة أسلافهم الماضين، بل ربما عاد مما يضايق رجل الدين أن يهتتم بضرب زوجته أكثر مما يضايقه أن يتهتم بإتهاك عرض جارته .

وعلى ذلك فإنه مهما زالت الحواجز أو ضعف تأثير القيم الأخلاقية والدينية في المجتمع فإنه لا تزال هناك ولو إلى حين آثار لها تسير الأحياء ، وتصرف سلوكهم ومواقفهم .

وربما كان سبيل كاتب القصة عدم التمسك بالمعاصرة على صورتها العارية بل

مال بعض الميل إلى الماضى القريب حيث كانت لا تزال تحي تلك القيم الاجتماعية والأخلاقية كما فعلت مس كومبلن برنت Compton Bennett فقد استطاعت أن تصور عالما متاسكا لم يهتز في جماعة متمسكة بالتقاليد العائلية الصارمة ، وربما استوحيت في ذلك شبابها الاول منذ خمسين سنة أو تزيد .

ومن هنا يمكن القول بأن المعاصرة لا تعنى حرفية الالتزام بقوانين العصر وسنته ، فإن جين أوستن مثللا وسكوت ، وديكنز وناكرى ، وجورج اليوت أخرجوا أحسن إنتاجهم دون نظر إلى ذلك الالتزام أو ضرورة المطابقة لمصرهم . ولا تزال لدى كاتب القصة المعاصرة زوايا مظلة في حياة الناس يستطيعون أن ينفذوا من خلالها وأشياء أخرى غريبة تلقى عليها الأضواء . وإن الأعمال الجيدة قد تخلق من تلك الزوايا أو الأشياء التي تبدو تافهة تركيبا موفقا يلائم بين الإنسان والتجربة والبناء الموضوعى .

وقد بنى بلزاك مثلا كثيرا من أمتع رواياته على تلك الجوانب غير الطييمة ولا الظاهرة في الحياة .

وبعرض الكاتب والناقد المعاصر كولين ويلسون لازمة القصة المعاصرة من جوانب أخرى فيقول: (١) إن الأديب أصبح يجد نفسه في موقف متناقض ، فلكي يكتب شيئا ذا أهمية وذا معنى فلا بد له من أن يحاول الإبتعاد في القصة عن مجرد سرد الروايات للتسلية ، ويحاول الإقتراب ما أمكن من الحقيقة الواقعة . ولكنه كلما اقترب من الحقيقة الواقعة صار أدبه إلى الجمود ، وإذا لم يتنبه ويتخذ طريقه في حذر فإنه قد يجد نفسه غرق إلى ذقنه بأحماله فلا يتحرك ، تماما مثل ما فعل بيكيت وجويس عندما وصلا في النهاية إلى نهاية طريق مقفول لا نفاذ منه . وقد يكون هذا المصير مفزعا فاجعا بالنسبة إليهما إذ أنهما كتبا كتبا كثيرة ، ولكنه أكثر أقلام المؤلفين من الشباب الذين قد لا يتمكنون حتى من البدء في التأليف ، لأنهم يشعرون بأن كل أشكال الأدب وصوره القديمة قد إستنفدت وفقدت جدتها .

(١) كولين ويلسون مقال «اتهامات في الرواية الحديثة» مجلة أصوات عدد ٦٥

وأشار كولان ويلسون إلى أن الاتجاه الجديد عند جويس جعله أشبه بحيوان يرى يعيش على وجه الأرض ولم يعد طائراً علفاً كما كان الكتاب والأدباء من قبل .  
وأشار بيبالى بيتس في معرض حديثه عما آل إليه الأدب المعاصر كله ومن بينه القصة فقال :

وللشاعر (و. ب. بيتس) أبيات من الشعر تفقد مباشرة إلى قلب الموضوع فهو يقول :

الاسماك الشكسبيرية سبحت في البحار بعيداً عن البر  
والاسماك الرومانتيكية تسبح في شباك ، وتأتي قريباً في تناول اليد  
فما كل هذه الاسماك التي ترقد على الشاطئ لاهثة ؟

يقصد بذلك أن شكسبير كان أكثر إبداعاً وعمقاً وإغفالاً في أسرار الحياة والنفوس ، بينما اهتم الرومانسيون بدائرة ضيقة هي المباشرة الذاتية والتجارب الفردية ، ووقع الواقعيون على الأرض فلم يخلقوا تخليق شكسبير ، ولا ارتفعوا عن الأرض بعض الإرتفاع كما فعل الرومانسيون .

## أنواع القصة

يقسم النقاد القصة من حيث الشكل إلى ثلاثة أنواع وهي: القصة القصيرة والقصة والرواية .

والقصة القصيرة أحدث هذه الأنواع الثلاثة وأكثرها إنتشارا ، ويستبر موباسان في فرنسا وأهطون تشيكوف في روسيا على رأس الكتاب الذين أرسوا دعائما في الآداب الغربية .

وكاتب القصة القصيرة يحصر اهتمامه بالفعل نفسه دون نتائج ومقدماته ، باطنة كانت تلك المقدمات أو ظاهرة ، فتجىء قصته حكاية لسلسلة من الحوادث لا صورة تفصيلية لوجه من وجوه الحياة الإنسانية بما فيها من شتى التجارب وعديدها ، وهو يختار لقصته محورا تدور حوله الحوادث بحيث يكون ذلك المحور شائقا في ذاته ولذاته ، لا يرجو القارئ أن يستشف وراءه شيئا (١) .

ويقسم رأى ب. وست القصة القصيرة من حيث المضمون إلى نوعين، النوع الذى سماه بالحكايات التعليلية ، والنوع الذى دعاه بحكايات الجو Atmosphere أو البيئة والأثر Effect ، وبأى التأثير فى النوع الأول مبدئيا نتيجة إثارة الإهتمام عن طريق التنبس الدقيق لحوادث معقدة تتعق منطلقيتها فى النهاية للقارئ . وأما النوع الثانى فهو أقل إعتادا على الحدث منه على تكديس التفاصيل ذات العلاقة بالبيئة والجو .

ويقول إن القصة التعليلية قد تطورت شيئا فشيئا إلى شكل القصة البوليسية الخالى من المعنى أو إلى القصص البارعة التخطيط التى تظهر بكثرة فى المجلات الأمريكية الرائجة ، والتى كان من فرسانها أو هنرى ، وجاك لندن .

أما قصة الجو بالمعنى الذى أصبحت تعرف به فلم تشر سوى القليل من القصص بالإضافة إلى قصص الرعب التى كتبها بو .

(١) فنون الأدب للعاملين ص ١٢٨ .

على أن الإتجاه الواقعي والطبيعي قد أخذ طريقه إلى القصة القصيرة منذ موباسان وتشيكوف ، وقد تأثرت القصة الأمريكية بهذين الإتجاهين منذ مطلع القرن العشرين ، وهذا الإتجاه يجعل إعتبار الحياة وإبراز المادة القصصية أكثر من الفن والعناية بالتقنية ( المعالجة الفنية ) . وظهر في كتابات ستيفن كرين وهنري جيمس . ويرى هنري جيمس أنه لا ينبغي أن تتركز أهمية القصة في إجتذاب العقل وحده بل في إجتذاب العواطف أيضا ، وبذلك يكون تأثيرها مماثلا للتأثير الذي يحصل عليه الإنسان في موقف من مواقف الحياة إلا أنه مهذب ومركز بصورة تفوق التجارب غير المحدود والمبوش في الحياة الواقعية .

وينظر النقد الحديث إلى القصة القصيرة بإعتبارها وحدة عضوية لا يجوز دراسة أى جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء ، وكل عنصر من عناصرها يجب أن يسهم بقسطه كاملا في سبيل الوصول إلى التأثير النهائي . أن الحادث لا يجب أن يقوم بذاته كما يبدو ذلك ، مشكور الوقوع في قصص أو . هنري أوفيا تنشره بعض المجلات التجارية من القصص الثقافية ، بل ينبغي أن ينتج من الدوافع المتعارفة للشخصيات وكذلك يجب أن لا يمثل الجو مجرد تلوين عاطفى للمنظر كما كانت الحال فيها سمي في نهاية القرن الماضي بالقصص ذات اللون المحلى . بل يجب أن يصبح الجو والبيئة إحدى الصور التى يكتمل بها المنظر العام ، واللحن الكامل للقصة نتيجة الإنسجام الحفى للأقسام في الإتجاه نحو الموضوع تمام أدائه ، وأما الموضوع أو الفكرة فلا تمنى مجرد إستخلاص مغزى أى إعضاع القصة لحكمة أو مجرد بيان توضيحي ، بل إن الفكرة ينبغي أن تتلوى ضمن التركيب ذاته وتصبح جزءا تاما في العمل كله مثلها مثل الأشخاص والحوادث (١) .

وتقوم القصة القصيرة على ثلاثة عناصر أساسية هي : الموقف والحادث ثم التنوير فكل قصة قصيرة غالبا ما تصور حدثا له تأثير كلى ، وبداية ووسط

ونهاية وينبغي أن يتطور الحدث في القصة تطورا ذا معنى مصورا للشخصية ،  
وبدون للمعنى لا يمكن أن يتحقق الحدث الا كثال .

ويرى موباسان أن القصة القصيرة أوقع في تصوير الحياة الواقعية من الرواية  
أو القصة الطويلة ، ذلك أن الواقعية عنده تصوير ما بالحياة من لحظات عابرة  
قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعاني قدرا كبيرا ،  
وكان كل هم موباسان أن يستشف ما تعنيه ، واسكنها قصيرة ومنفصلة ، ولكل منها  
مناها المعين ، فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟

وكان قيام القصة القصيرة على صورتها الحديثة أكثر ملاءمة للمصنف في الوسيلة  
الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تنهم بشئ أكثر من إهتمامها باكتشاف  
الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة (١) .

إلا أن القصة قد تنوع تنوعا موضوعيا فتقسم على هذا الأساس إلى قصة  
تاريخية ، وقصة بوليسية ، وقصة نفسية ، وقصة المغامرات .

وقد أشرنا لذلك في عرضنا لتطور القصة التاريخية وقصص المغامرات وذكرنا أن  
القصة التاريخية تعتمد في أطوارها العام على التاريخ ، ولكن الكاتب يبنى أحداثه  
ويطورها ويرسم شخصياته في شئ من التصرف ولا يتقيد إلا بالخطوط الرئيسية  
وقد برع في القصص الانجليزية والترسكوت فصور عصر الحروب الصليبية  
والبطولات التي ظهرت فيها . كما برع في القصص الفرنسية الكسندر ديماس في  
قصصه المستمدة من التاريخ الفرنسي مثل قصة الفرسان الثلاثة ، المشهورة والتي  
تصور حياة الفروسية في فرنسا في عصر الملك لويس الثالث عشر والمغامرات  
التي كانت محاك في الظلام بين أنصار الملك والكاردنال الماكر ، ريشليو .

وأنتج بعض كتاب القصة العربية في مطلع هذا القرن إلى هذا النوع وكتب  
جورجي زيدان سلسلة من القصص المستمدة من التاريخ العربي والإسلامي .  
واعتتمدت القصة البوليسية الحديثة في تطورها على تطور علم الجريمة وقيامه

(١) القصة القصيرة لرشاد وشدي ص ٩ .

على أسس علمية وقدرة عقلية ودقة ملاحظة ، وأصبح التعرف على المجرم يقوم على دراسة وخبرة وعلم ، ولإستطاع كتاب هذا اللون بالمهام بجوانب هذا العلم أن يستعينوا به في كتابة قصصهم ، ولعل من أشهر كتاب هذا اللون أرسكين كالدويل ، في مجموعة قصصه عن شرلوك هولمز ، وأرسين لوين . والكتابة القصصية المعاصرة أجاثا كريستي .

أما القصة النفسية فيعتبر الوالد الشرعي لها تولدت وقد نما نموه كثير من جاءوا بعده من كتاب القصة في القرنين التاسع عشر والعشرين ، إلا أن بعض النقاد يزورخ لمولد القصة النفسية الحديثة ما بين سنة ١٩١٣ سنة ١٩١٥ (١) ومن أعلامها جيمس جويس وبروست وفرجينيا وولف ، ودوروثي رتشردين .

---

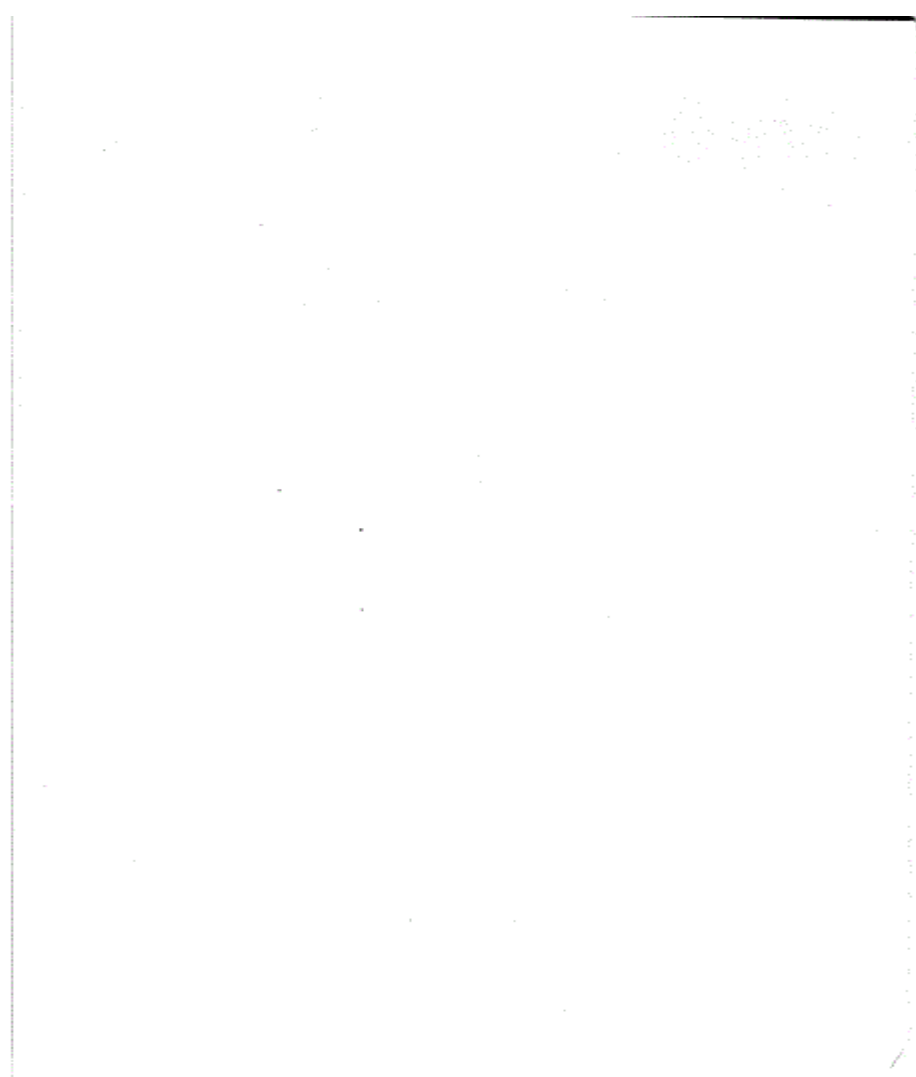
(١) ليون ايدل وارجة عمود السيرة منظورات المكتبة الأهلية بيروت سنة ١٩٥٩





---

الباب الثاني  
اصول القصة العربية الحديثة  
واتجاهاتها



## - ١ - الأصول العربية

المزاج القصصى غير قاصر على شعب دون آخر من بن الإنسان ، فالقصة تراث إنسانى شائع فى كل الأمم قديما وحديثا ، وقد عرف العرب القصة منذ أقدم العصور وخلفوا لنا آثارا باقية تدلنا على ما كان لديهم من القصص والأساطير . ومن أهم الآثار التى بقيت لنا منها ما يدور حول الأمثال ، وأيام العرب . ويقول محمود تيمور ، والمؤرخون يتجافون عن أصول الأمثال فى أنواع النثر الجاهلى ، لأنها عندهم ليست نصوصا موروثة بتعبيرها فى الدلالة على ذلك العصر ، إذ دونت فيما بعد ، على أنهم حين يؤرخون أدب العصور التالية التى تم فيها التدوين ، يفتلون كذلك هذا اللون من الأدب القصصى .

وقد دون أصول الأمثال فى صدر الإسلام عبيد الله بن شربة ، وصحار العبدى فى أيام معاوية ، وكذلك يروون أن علاثة الكللى جمعها فى أيام يزيد بن معاوية . ويذكر ابن النديم فى الفهرست والميدانى فى الأمثال رجوعها لكتاب عبيد فى الأمثال .

ومن أهم كتب الأمثال الحافظة لتلك القصص : مجمع الأمثال ، وجهرة الأمثال للمسكوى ، والمستقصى للزعترى ، والباخر للفضل بن سلة .

والمثل - كما قيل - يرجع فى معناه فى العربية إلى معنى الأسطورة أو الحكاية ، وقريب من هذا أيضا معناه فى القرآن الكريم ، فهو يعنى الحكاية القصيرة أو الطويلة نسبيا ، كالأمثال التى يضربها من حكايات الأمم السالفة ، وقصص الأنبياء ، وقد تعنى مجرد صورة بيانية قصيرة ، فيها لمحات الخيال . وحين يضرب القرآن الأمثال إنما يريد منها العبرة والعظة .

واهتمام القرآن بالقصص فى تثبيت العظة والعبرة أو فى بث معانى الدعوة الإسلامية فى صدور العرب دلالة على تذوق العرب لهذا اللون ، بل وتقديرهم له

وحجهم ومدى تأثرهم له . وفي السيرة النبوية أن النضر بن الحارث كان يقص على قريش أحاديث رستم وأسفنديار .

وتتناول القصص العربية القديمة شيئاً من تاريخ الأمم المجاورة مما حفظوه عن أهل تدمر والفرس والروم والعبرانيين ، ووردت إشارات لها في أمثالهم وفي أشعارهم ، كما تناولت حكايات عن أبطالهم فيها كثير من المبالغة ، والخرافة وروح الأساطير .

وأشار القرآن إلى أساطير الأولين التي كان يتناقلها العرب قبل القرآن ، والتي ظن العرب أن قصص القرآن شبيه بها ، ونفى أنها من الأساطير أولين . ويقول نلليو عن تلك القصص القديمة : ولعلها هي أساطير الأولين التي كان كفار مكة يشبهون بها انذارات القرآن وقصصه .

وقد ساعد على اشاعة تلك القصص القديمة في مدن الحجاز أهل الكتاب المقيمون بها أو المسافرون من العرب إلى الشام والعراق للتجارة ، ومنهم النضر بن الحارث بن كلدة ، وكان قد أتى الحيرة وحفظ كثيراً من القصص الفارسية ، وظل يرددها على قريش ، وقال في حقه القرآن ( لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين ) وكان قد رجع إلى مكة ، وعلم سكانها ضرب العود والفتاء . فإذا جلس النبي مجلساً دعا فيه الناس إلى الله قال : هلوا إلى أحدثكم من قصص محمد ثم حدثهم أحاديث ملوك الفرس ، وأخبار رستم وأسفنديار ، يلهمهم عن القرآن وعن ذكر الله .

واستمر الرعي القصصي في الشعر كذلك ، وقد عبر عنه ابن الأثير حين أشاد إلى الشاهنامه الفارسية ، وتقرأ شعر أيام العرب ومقطوعات الأعشى في الملوك والقرون الخالية ، وعن السمرأل وقصيدة لقيط بن يعمر العينية ، ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية ، وقصيدة الحطيئة الميمية في تصوير العنيفة العربية ، والشعر الحماسي والأناصيص الشعرية للأمري . القيس وعمرو بن أبي ربيعة والأحوص ومن جرى على شاكلتهم في قصص الغزل .

يقول تيمور : في هذا القصص الشعرى - الحساسى والنزلى - لا تظفر كل الظفر بالسعة فى الخيال والتمعقيد فى الحوادث والاستبطان للنفس ، ولكننا ظافرون بما فيه من سطوة الفرائز وتصوير الواقع واستظهار التجربة الحية ، إلى جانب قوة الوصف وطلاوة التعبير ، (١) .

وهناك لمحات كثيرة تشير إلى وجود عنصر القصة فى الحياة العربية الجاهلية والإسلامية ونسمع عن النبي يقص على نساءه ، حديث خرافة ، ويستمع إلى قصة الجساسة والدجال ، ، ثم عذبة القرآن بالقصة ومنها ما يتصل حديثها فى أسلوب فى رفيع قصة يوسف ، سليمان وملكة سبأ ، وقصة الخضر ، وأهل الكهف فضلًا عن قصص الأنبياء . والامم السالفة . ونسمع أن العرب يطلبون من النبي أن يقص عليهم نبأ أهل الكهف ، وكذلك حرص الخلفاء على الاهتمام بالقصص فهذا عمر بن الخطاب يأذن لقاص أن يقص على الناس يوماً فى الأسبوع ويأمر بترجمة قصص المدل والسياسة وعثمان يأذن لقاص فى أن يقص على الناس يومين فى الأسبوع وعلى بن أبي طالب يميز للحسن البصرى أن يقص فى المسجد ، وابن عباس يفرد يوماً من أيام الأسبوع للقصص ، ومعاوية يميز لجماعة من القصاصين ويرتبهم لقراءة القصص كل ليلة ويصطفى شيخاً من شيوخ القصص ويأمر بتدوين ما يرويه ويتخذة قاصاً له ، ويخصص للقصص يومين أسبوعياً ، ونرى قاصاً فى عهد يزيد يدون قصص الأمثال .

ويتولى التجميع قاضى القضاة فى مصر منصب القصص ، ويقص سعيد بن جبير على الناس مرتين فى اليوم . ويدرس الضحاك بن مزاحم القصص فى مدرسة له . وقد زخر العصر الأموى بالقصص المذرى الذى يروى حكايات الحب العفيف ، ويقال إن بعض أمراء بني أمية صنع ذلك القصص . كذلك ازدهر القصص فى العصر العباسى ، واختلفت ألوانه ، وعمرت به كتب النوادر والأسمار والحوادث والخرافات ، ووضعت قصص عن العصر الجاهلى وأبطال العرب وقرسانهم كقصة

(١) محمود تيمور فى مقال « القصص فى الأدب العربى » المجلد مايو ١٩٥٧ .

عنبرة ، وقصص داحس والغبراء ، وقصة حرب البسوس وقصة البراق وابنة عمه  
ليلي مع كسرى ملك الفرس ، ونسمع عن الهيثم بن عدي يملأ المجالس والسكب  
بالقصص ، ويأمر الرشيد قاضيه بتدوين القصص التاريخية ، ويؤلف الجهمشيري  
كتاباً في أحوال العرب والعجم والكروم لألف يوم ، كل يوم ممرسقل ، وتكثر  
القصص في هذا العصر فيعنيق المتزمتون بالقصاصين ويحذرون منهم وتظهر قصص  
ألف ليلة وليلة في هذا العصر ، ويقال أنها نقلت عن أصل فارسي ( هو هزاري  
أفسانه ) . كما تظهر في الأدب القصص المفاخرة ، وتعتبر ذروة الفن النثرى في مجال  
الأسلوب والصياغة .

#### المقامات :

ابتدع بديع الزمان الهمداني ( ت ٣٩٨ هـ ) هذا الفن على غير مثال سابق فيما  
يظن ، وقد جعل لمقاماته راوية واحداً . وبطلاً واحداً ، أما الراوية فهو عيسى  
بن هشام ، وهو رجل أديب عالم وقور ، يمثل غالباً شخصية البديع نفسه ، وبطله  
هو أبو الفتح السكندري ، وهو أديب طواف ، التقط نموذجاً من جماعة الساسانية  
التي كانت معروفة في عصره ، وكانت معروفة بالسؤال بالأدب وتعرف كذلك  
باللباقة والذكاء وحسن التخلص من المواقف المرجحة ، من التلون والتغيير وكثرة  
الرحلة ، والقدرة على اللعب باللباب الناس بما يصطنعون من ضروب القوة  
والتمعية ، والدجل . وكان أبو الفتح السكندري يمثل هذا كله . ويحسن الهمداني  
عرض ملامح بطله وخصاله في كل موقف من مواقفه ، وليست كل مقاماته في  
مستوى واحد من الوجبة القصصية بل إننا نجد بعضها قريب جداً من القصة  
القصيرة الحديثة من حيث عرضة للحدث ، وتطوره أو تحليله ، وجذب القارئ  
إليه في أسلوب حى شيق وإن كان يثقله البديع ، ولكنه لا يعرقه عن أداء مهامه .  
ونحن لسنا مع الذى يرفض أن يعتبر مقامات الهمداني نماذج للقصة القصيرة  
في الأدب العربى القديم ، ولا تتطلب منها بطبيعة الحال أن تكون كالقصة الحديثة  
حيكة وفنا ، إنما هى تحوى على أية حال عناصر القصة وروحها .  
ولم يتبع الحريرى الهمداني في الاتجاه إلى الجانب القصصى أو اعتباره ،

إنما كان هم الحريري الثوب البلاغى ، وإظهار البراعة والاعجاز البياني على طريقة أهل مصر في محاولة اعتصار زبدة اللغة وأستزاف أمكانياتها التعبيرية في اللفظ والمعنى .

وتتبع الأدباء مقامات الحمذاق والحريري وأعجروا بها أعجابا شديدا فصارت المقامة النمط الجديد للبلاغة الشعرية بعد الرسالة ، ولم يكن الأدباء جميعا موفقين في الناحية القصصية من مقاماتهم إنما كانت عنايتهم بالقوالب اللفظية ، وهكذا ظلت المقامات كذلك حكايات وأحاديث في أبواب قشبية أنيقة إلى القرن التاسع عشر الميلادى . ونذكر مثالا للمقامات في القرن الثامن الهجرى «لوعة الشاكي» للصفدى .

لوعة الشاكي لصالح الدين الصفدى (١).

وهو كتاب في العشق والعشاق والمحبة يسوق فيه أحاديث مسجوعة في قالب قصصى أقرب إلى المقامة ولكنه متطور عنها يختلف في أن مؤلفها هو بطلها ، وأنها تدور حول موضوعات غير موضوعات المقامات ، فهي مقتصرة على العشق والمحبة . ونسوق منها حديثا . يصف فيه المؤلف ما حدث له في نزعة من نزعاته مع أحد الأصدقاء :

« أتى خرجت في بعض الأيام متفرجا ، وسارحا ، وجائلا بطرف في الرياض وسائحا ، وصحبنى صديق لى في المحبة صادق ، ورفيق لى فيما أروم موافق ، قد ملك كل حسن ولطافة ، وجمع كل حذق وظرافة ينتصب لخدمتى لا يمل ، ولا يسأم ، ويتمصب فى مرضاتى لا بكل ولا يندم ، ويحتد فى موافقتى لا يمين ولا يئس ، ويحسن فى مرافقتى فلا يذم ولا أذم ، فقد تخذته جبهة أخصارى ، وكثرا لخزائن أسرارى ، لا أستطيع مفارقة وجهه الجميل ، وهو عندى كما قيل :

بروحى من لا أستطيع فراقه      ومن هو أوفى من أخى وشقيقى  
إذا غاب عني لم أزل متلفتا      أدور بعيني نحو كل طريق  
فوصلنا إلى بستان قد أخذ زخرفه وتزين ، وفاضت عيوننا غيرة من نازليه

وتلون ، تنساب جداول جوانبه كالأرقام ، ويصفق النهر لرقص النصبون على غناء الحمام . ويبس النسيم فيقطعها من الزهر بدنانير ودرهم ، قد تطاول فيه من البان كل قد مقصوف ، وغجل فيه من الورد كل خمد موصف ، فأجلسنا التريجن على عينييه وأحداقه ، وظلنا النصبون بسائر أوراقه ، وحيامشوره الأبيض والأزرق بالأصابع ، وفتح الورد من صفونه الصفير وهو منشا غيران فاقع ، وجرى النهر متواضعا بسجوده ، وشيب الشحرور بمنقاره لما تنفى بين أيدينا المزار على عوده . قد رق نسيبه وراق ، وجذب الحمام إلى الفناء بالأطواق ، وروى حديثا تعطرت منها الربا والمسالك .

وبعد هذا الوصف للطبيعة الجميلة مسرح الحوى والقصة يحضى في ذكر التفاهة بين أحضان تلك الرياض بفتى جميل من أبناء الترك ولم تكن لديه فكرة عن العشق والحب ، بل كان يصفه ما يحدث للماشقين أمثال عروة بن حزام وقيس بن الملوح . يقول وبينما هو سائر مع صاحبه ، إذا جانب الروض قد سطع بالألوان وتمايل السرو من السرار ، وصفق النهر طربا ، وغنى الحمام وصبا ، وتيسمت الأزهار فرحا وعجبا ، وتماقت الأغصان بعد أن كانت غضابا ، وشمنا أرجا فاق في الآفاق على المسك الأذفر ، ولولا التماسك لطار القلب من الخفقان وفر ، فعدنا نحو تلك الحدائق ننظر ما هذا الأوج الفائق الفائق ، وإذا نحن بظنان عدد الكواكب السائرة ، قد هالوا الشمس في الحالة ، وأخجلوا القمر في الدارة ، من الترك الذين فاقوا في الملاحة والجمال وتعلموا من مياهل الدلال . ويستمر في وصف محاسنهم ، وكيف أن واحدا من بينهم قد أخذ يجمع له ، وأستولى على قلبه ، فبدا في من بينهم ظي كأنه بدر سافر أو غزال نافر ، فاقم حسنا وطرطا ، وقاظم رشاقة ولطفًا ، قد تقيص بالحسن وأرتدى بالجمال ، وتسربل بالفتج وتمتعق بالدلال ، إن تبدى أنكرت البدر في تمامه ، أو تنفى لم تعرف النصب من قوامه ، أو رنا لم تدر أسحر بدا أو نصال ، أو التفت لم تذكر بعدها جيد غزال ، قد أسهر الماشق بطره الوستان ، وقتن الراق بقده الفتان ، وأطار الفؤاد على مائس غصن قدده وأوهى جلد الكتيب المستهام بحل عقدة بندة :



من أترك لو عانيت ذل وعزه لعانيت مولى لا يرق لعبده  
أحب الثقات الطي حبا لجيده وأعشق غصن البان حبا لقده  
رعى الله هاتيك الشائل إنها لبانة من يهوى وغاية قصده  
أيا سقى أعيالك رقة خصره ويا جلدى أوهاك عقدة بنده

فحين رأيت خطف قلبى وأضعف صبرى ، وتضاعف كربى ، وتمت فى مهالك  
الوجد ومهامه الغرام ، وبت أفكر فى لطف هاتيك الشائل ، . ثم دنا من تلك  
الجماعة وخاطب صاحبه ، وما زال به يكلمه ، ويسكب فى أذنيه عبارات الغزل ،  
وكلمها عبارات مسجوعة مصنوعة ، وقضى معه أوقانا رآها جميلة ، ثم تفرقا بعد  
خوف الرقيب ، ويسرف المؤلف فى وصف الفراق ولوعته ، كما وصف اللقاء  
وفرحته ، والوصال ولذته . ويتفقان على لقاء آخر ، ويأتى هذا اليوم بعد ليال  
من السهر والعناء ، وكان سينا فيصف حاله ولطفه لأقيا :

فرجمت اسابق النظر إلى ميعاد ذلك القمر ، وأستصحب معى ذلك الصديق  
الصادق ، والرفيق الراقى ، فوصلنا إلى ميعاد جالب الآرق والمعموم ، وقاضى شمس  
النهار ، ولا أرحى أقول القمر فضلا عن النجوم ، . . . ويمرود فيصف العليمة هذه  
المرّة باكية شاكية ، فالسواقى تئن وتذرف الدموع ، والحامم تبكى وتنوح :

وناعورة قد ضاعفت بنواحيها نواحي ، وأجرت مقلتلئى دموعها  
وقد ضعفت بما تئن فقد غدت من الضعف والشكرى تقد ضلوعها  
والحامم تبكى على مواسم الأغصان فى الرياض ، وتذرى دموع الحنن فى  
تلك الخائل والغياض ، فقاسمتنى القضا قسمة شوهت خلقي وأناسى . . .

ويخلف الحبيب الوعد فيبعث إليه برسالة مع صاحبه ، ويرد الحبيب بأنه غير  
مستطيع الحضور فى الموعد فالى موعد آخر فى منزله . . . ويلتقيان مرة أخرى  
ويقضيان ليلة وهكذا تستمر قصته معه فى لقاء وصدود وفرحة وراحة إلى  
آخر القصة .

وأصابت الأدب العربي نوبة أحياء تمشت في جميع أنحاءه ، في الشعر والنثر ، فقال المقامة نصيب ، وكان الأدباء قد وقفوا على ضروب من القصص الغربي الحديث ، وأرادوا أن يقلدوا تلك القصص ، فلتفتوا إلى الماضي كأنفث الشعراء في بدء حركة الأحياء الشعري ، ولم يجدوا أمامهم في تراث الأدب الفصيح ما يقترب من القصة ويجاريها سوى المقامات ، فاتخذ كثير من الأدباء من المقامة نمطاً عربياً للقصة في نمطتها الحديثة .

وهكذا نستطيع أن نقول إن قصص القرن التاسع عشر العربية سواء في سوريا أو لبنان أو في مصر تأثرت تأثراً واضحاً بالمقامة العربية القديمة ، وإن حاولت أن تعرض لموضوعات حديثة إجتماعية أو عاطفية ، كما أن بعض هذه القصص تحررت من الصور أو اللوحات المتتابعة ، وأصبحت بناء متكاملًا ليست لها من المقامة سوى طابعها الفني ، وبعض جوانبها الانتقادية .

وقد أخذت القصة مكانها في الأدب الحديث منذ أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، ويقال إنه في أعقاب الحملة الفرنسية على مصر ألف أحد العلماء الذين رافقوها وهو المستشرق « مارسيل » قصة سماها « تحفة المستقيم » وعزاها إلى الشيخ محمد المهدي أحد شيوخ الأزهر وقتئذ وأراد بها محاكاة ألف ليلة .

وحاول الأدباء في مصر وسوريا ولبنان بعد ذلك محاكاة الاتجاهات العربية في القصة وبينهم من حاول محاكاة القصص العربية القديمة ، وأن يبعث في المقامات ، وتقليد ألف ليلة وأيلة مثل ما فعل ناصيف اليازجي في « مجمع البحرين » ، وأحمد فارس الشدياق في « الفارياق » ، ثم بعض القصص التمثيلية شعراً ونثراً .

ولكن أظهر القصص الحديثة تأثراً بالمقامة ليالي سطحي لحافظ إبراهيم ، وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي .

وقد نشر محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام مسلسلاً سنة ١٩٠٨ م على طريقة المقامات ، وهناك أتباع واضح المقامات الحمذاية في الأسلوب والشكل ،

فقد اختار المويلحي الأسلوب المسجع ، كما اختار الشخصية الأساسية في القصة شخصية عيسى بن هشام ، نفسه راوية مقامات الحمداني . كما شابه الحديث المقامات في أنه كان عرضا لمجموعة من اللوحات أو المواقف القصيرة تتابعت يربط بينها بطل واحد حل محل أبي الفتح الاسكندري ، وهو ذلك الشيخ أو الباشا التركي الذي بعث من قبره ليجد أن الدنيا تغيرت وأن الحال أصبحت غير الحال .

وليس هناك تشابه بين شخصيتي البطلين ، فبطل الحمداني من أصحاب الكندية الساسانية الذين يعيشون عائلة على المجتمع في عصره ، أما بطل المويلحي فرجل من باشوات مصر الاتراك أصحاب الجاه والمال والسلطان . ولكن مع ذلك لا يخفى الرمز من بعيد ، وخاصة أن المويلحي جعل الباشا الرجعي من مخلفات الماضي في عصر فتح المصريون فيه أعينهم على أحقيتهم في وطنهم وخيراته ، ويتذمرون من وضع السلطة كلها ، والثروة كلها في أيدي الاتراك ، وقد ظهر هذا التذمر بصورة قوية صارخة في ثورة عراقى .

وتتمشى فيها معا روح السخرية ، وسخرية المويلحي سخرية نفاذة تكشف العيوب الإجتماعية وتوقف على مواطن القصور والفساد في الحياة العامة وفي دواوين الحكومة ، وبين رجال الإدارة . وأتجه المويلحي إلى التشخيص الكاريكاتورى في رسم الشخصيات ، والمواقف ، وكان هذا هو قطب طريقته الفنية في هذه القصة . ويقول عبد العزيز البشرى لأنه نهج على طريقة كتاب لاييه هو حديث ، موسى بن عمام ، ويبدو أنه تأثر كثيرا بطريقة والده ، فقد أشار البشرى كذلك إلى أن إبراهيم المويلحي كان بارعا في رسم شخصه بطريقة كاريكاتورية تدعو إلى السخرية وتثير الضحك . ويقول عن مصباح الشرق : وأنه ليستحدث لونا طريفا من النقد لاعداد مصر به ، بل لاعداد الأمم العربية جمعا . وهذا النوع من النقد يقوم في الجملة على التماس الجانب الضعيف في أثر الرجل فيعرضه بالقلم في صورة كاريكاتورية يزيد في تشويهها ما يتوافق لذهنه

الدقيق من ألوان التشبية وما يحضره من فنون الاستشهاد والتشثيل ، ولا يبرح يحيط الموضوع في هذه الناحية بالتوليد وطلب المناسبات القريبة والملايسات الدانية ، تستوحى النكتة الباردة ، ويسعفها التندر البديع ، حتى إلى ما لا يتمى إليه أحد من الناقدين <sup>(١)</sup> .

وكان مما ساعد محمد المويلحي على هذا النقد لمجتمعه ، طبيعته النفاذة وبديته ودقة ملاحظته ، وميله للنكتة ، ويقول عنه البشري « ومما يكن من شيء فإن هذا الرجل كاتب من أوسع الناس علما بطبائع المصريين وعاداتهم وأخلاقهم ومداخل أمورهم على اختلاف طبقاتهم وتفاوت مراتبهم فإذا تحدث في هذا الباب فحديث المتمكن الخبير » <sup>(٢)</sup> .

والقصة خيالية في شخصية بطلها وإن كانت واقعية فيمن تعرض لهم من أشخاص ، وما تتحدث عنه من أحوال إجتماعية ، ويحاول فيها الكاتب أن يعرض لمفارقات الحياة الإجتماعية في مصر خلال قرن من الزمان تقريبا ، إذ تعرض لباشا تركى من أيام محمد على يقوم من القبر فيلقاه عيسى بن هشام ، وهو مصرى من أبناء البلد مثقف ذكى ، فيسيران معا في القاهرة ، ويتصل بالناس من مختلف الطبقات ، فيظهرنا على جوانب النقص المختلفة ، معتمدا في نفسه على المفارقات في العادات ، وعلى التباين في الألفاظ ومدلولاتها بين الماضى والحاضر ، مثل كلمة سوابق ، التي يستخدمها البوليس والنيابة ، وتعنى سوابق الحوادث والجرائم لدى المتهمين ، ولا تمنى في ذهن الباشا سوى سوابق الجياد . وكذلك الشهادة وتعنى إتمام الدراسة ، بينما ترتبط في ذهن الباشا بمعناها القديم الدينى ، وهي الموت جهادا .

ونورد مثالا لبراعته في تخطيط صورة الكاريكاتورية في هذه الصورة التي رسمها قله لحمام شرعى في بيته . ذهب إليه عيسى بن هشام مع الباشا فقال :

(١) المختار لأبى ج ١ / ٢٢٤ .

(٢) المختار ١ / ٢٣٥ .

د . ووجدناه جالسا على سجادة الصلاة ، وعن يساره امرأة كأنها السحابة ، فسمعناه يقول لها في تسبيحه : أنتن كثيرن - أدر الله عليك خير . وأبدلك زوجا غيره ، ما أخذته منك لاستنباط الحيلة في التفريق ، وأستخرج الحكم بالتطليق ، فأبعدت عنك زوجا تكرهينه ، لتبدل منه زوجا تحبينه ثم أنه أستحسن بدخولنا من ورائه فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه ، وأنتفضت المرأة فتقببت بخمارها وتلفعت بإزارها ، وخرجت وتركنا مع رجل يتخذه الانعام بطول صلاته ، ويتلو سورة الانعام في ركعاته :

إذا رام كيذا بالصلاة مقيما فتاركها عمدا إلى الله أقرب

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرأى ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء ، فإذا هو قد وصل المغرب بالعشاء ، وكنا نشاهد منه خلال ذلك نظرات محتلمات نحو الباب ، كأنه هو أيضا في انتظار وأرتقاب ، إلى أن دخل علينا غلام يصيح به : إلى من هذه العبادة فقد بليت السجادة ، وحاجات الناس موكولة إليك ، وقضاء مصالحهم موقوف عليك ، وهذا دولة البرس ينتظرك في القصر منذ العصر ، دع مدير الأوقاف ، وقيب الأشراف . فلم يبق المصل بهذا الكلام بل جهر بالآية من سورة الانعام ( قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين ، لا شريك له ، وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين ) (١) . ثم بعد أن انتهى من صلاته قال لهم الغلام : أنظربون ربيعة أو تريدون ربيعة ؟ ، فقلت سبحان الله هل تباع الأوقاف ؟ قال نعم ، ويبيع جبل قاف . ثم تمنع الشيخ وسعل ، وبصق وتقل ، وتسط ثم تمخط ، وأقرب منا ودنا ، ثم قال لنا ....

وتأتى المفارقة ويشور الضحك هنا من التناقض بين الصورتين اللتين صورهما المولى للشيخ في خطوط كاريكاتورية فاضحة صارخة ، ثم تلاعبه بالالفاظ على طريقة رجال البديع المتأخرين في القرن التاسع وما بعده ، وخاصة في مصر .

(١) حديث موسى بن همام ص ١١٩ .

وتأتى صورة المحكة الشرعية أخاذة فريدة في نموذجها ، حتى لكأنها حية تبدو لعين القارىء خلال الأسطور ، واسمها يقول وقد دخل المحكة: ثم صعدنا في السلم فوجدناه بحملة أناس مختلفى الأشكال والأجناس يتسابرون ويتشاكلون ويتلاكون ويتلاطمون ، ويرقون ويرعدون ، ويتهددون ويتوعدون ، وأكثرهم أخذ بعضهم يتلايبب بعض ، يتصادمون بالحيطان ويقساقطون على الأرض ، وما زلنا نتزاحم على الصعود في الدرج ، والمهائم تتساقط فوقنا وتتدحرج ، حتى من الله علينا بالفرج ، ويسر لنا المخرج. في وسط هذا الجمع المتلاصق والمأزق المتضايق . . وصلنا إلى القاعة السفلى فوجدنا عندها امرأة حبلى ، تنقلب على الأرض كالثعبان وتستشمد بالأهل والجيران . أن يعلم أنكر حلها . وحاولنا أن نخطو خطوة إلى الأمام فلم نستطع التقدم من شدة الزحام ، وكيف بالنقدم في عباب موج ملتطم ومتحدر سيل مرتطم ، من نساء صائحات مولولات ، ونائحات معولات . وناديات باقيات ، وصارخات شاكيات ، كأنهن قائمات في مآتم على مدافن الأموات تفرحت فيه العيون وبعث الأصوات ، فيهن المسفرة والمتقنة والمتعطجة والمتربسة ، والحاسرة عن الذراع والرأس ، وأختها تقليها في وهج الشمس ، ومنهن السكاشفة عن مديها ترضع طفلا على يديها ، وغيرها ترضع طفلين في حذاء ، وزوجها يضرب رأسها بالحذاء ، وأخرى آخذة بصغيرة ضرتها ، ورضيعها يتلف على ضرتها . ومن بينهم من يتقدمها طليقها ، ويتبعها عشيقها ، تشيع الأول باللعن واللباب ، وتغمر الثاني بكف مزدانة بالحناب . ورأينا العقيلة المخدرة مع الأغا ، لا يستطيع أن يحيمها من هذا الوغى . وشاهدنا في الجمع جماعة من فجار الخلاء وتباع النساء يغازلون كل غانية هيفاء ويغامزون كل غادة غيداء ، ويتعرضون لفض النزاع بين ذوات القناع ، وفصل العناد والشفاق بين الطاعنات بالاحداق ، فتختلط غمزات الطرف بهمزات الكف ، فيزول ما هنالك من الجدال والحصام ، ويصيرون جميعا إلى الحسن ورقيق الكلام . .

وصعدنا في السلم الثاني فإذا هو كالأول يتموج بالناس كيبوت النمل أو خلايا النحل وأتينا منه إلى قاعة ممتلئة بصنوف الباعة ، هذا يصبح الخبز والجبن ، وذلك ينادى الدخان والزيت ، وآخر يقول الزبدة والعلس ، وبعضهم يردد الفول والبصل وبائع الضأن يفتت بسكينة جاحم الرءوس ، والثلاج يصفق بأكواز العرقسوس .

وتبدى في هذه الفقرات قدرته البارعة على الوصف ، وعلى التقاط اللحظات الدقيقة الدالة ، وخط اللسان الساحرة المعبرة في قوة وتأثير ، وقد ساعده أسلوبه الساخر ، وتلاعبه بالالفاظ ، تلاعبا فيه كثير من البراعة ، إذ يأتيك أحيانا بما لا تتوقع تماما للواقعية فإذا ، أنت فجأة أمام صورة بارعة . وقدرة المولى في هذا التصوير قدرة خلاقة لا شك ، لا تتوفر الا في الروائي البارع ، وقد كان لديه الاستعداد الكبير ليصبح روائيا من الطراز الأول ، وكانت لديه الميول الواقعية والاجتماعية ، ولو أنه وجد في عصر متأخر وقت نهوض القصة واكتناها لكان من الممكن أن يصبح قصاصا اجتماعيا واقعيا ممتازا .

ويبدو اتجاهه إلى الظلمة تطلع المصريين إلى الانتفاع بخيرات بلادهم التي سلبها الأتراك الدخلاء في كثير من مواضع الكتاب . من ذلك مثلا قوله على لسان النحامي مخاطبا البابا :

« هذه أيها الأمراء عاقبة ما صارت إليه أموالكم ومقتنياتكم من بعدكم ، وباليات أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الأثم بعدكم في جمعها من دماء المصريين بأنعامهم وتبذيرها فيهم ، فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهلهم ، ولكن البلاء كل البلاء أنها ذهبت جميعها إلى أيدي الأجانب والغرباء ، وكان الدهر سلف المماليك على المصريين ينهبون أموالهم ويسلبون أوقواتهم ، ثم سلفكم الله عليهم لسلب ما جمعوه ، ثم سلف عليكم أعقابكم فسلبوا بجامع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعين المصريين ، والمصريون لا يتمتعون إلا بالقليل منه . وما دفع بأعقابكم إلى هذا البيان والتسليم إلا بما ورثوه عنكم من الاحترام لشان الأجنبي والاحتقار لجانب المصري ،

وليسكم لم تكفوا بأن تكونوا أربابا للصيرين حتى شارككم معكم الأجنبي في تلك  
الربوبية فقلبيكم عليها ، وأشرككم مع المصريين في العبودية ، وتشابهت  
الموالى بالعبيد . .

وهي غاية السخط على طبقة الأتراك التي كانت تعك مصر وتتصرف في مقدراتها  
وتحتقر المصريين أصحاب البلاد الأصليين . وقد ألح على نموذجيه التركي الباشا  
بعض الخطوط التي تبينه في صورة من الغفلة والجهالة والكبرياء الفارغ ، جاعلا  
من عيسى بن هشام دليلا نموذجيا للبصري ابن البلد المتفتح صاحب النكتة الذكي  
الذي لا يفتأ يخلص التركي بما يتورط فيه .

ولعل هذه الفقرات من الكتاب تكشف لنا الصلة التي توخيناها عند بدء  
الحديث بين بطل الهمداني أبي الفتح ، بطل المويلحي فكلامها عالة على مجتمعه .  
ويظهر طابع الوجدان أحيانا في مواضع من الكتاب حيث لا يفتأ يسوق المواقف  
ويستنبط العبر من أحوال الناس ، كذلك الغنى صاحب القصر المتيف والبستان  
الجميل الذي يحسده من أجله الناظر العابر ، وهو في الحقيقة غارق في الدين يطالبه  
الجزار والحلاق والخياط ، ويرفعون عليه الدعاوى وتوقع عليه الأحكام ويحسبون  
على القصر ، فهذا ظاهر جميل ينطوي على مأساة .

ويدل أسلوب المويلحي على تمكنه من اللغة تمكنا عظيما ، وهو لا يفتأ يستعرض  
قدرته اللغوية ، ومحفظة أوسع من الغريب والشعر ، ولعل هذا الاستعراض  
القنوي خاصة أخرى من خصائص تأخره بالمقامة العربية .

ويمكن أن نضم إلى هذا الأثر العربي القديم ما ظهر من قصص عربي آخر في  
هذه الحقبة نفسها ، ويتخذ الطابع نفسه أي العناية بنمط المقام العامة ، وهو الاهتمام  
بالمظهر اللفظي ، والتركيز على الإبداع البياني ، وإعتبار الموضوع أو القصة مجالا  
لاظهار هذا الإبداع .

وتأتي بعض قصص شوقي الثرية مثل « النصيرة بنت الضيزن » ، « ليلالي  
سطيح » ، لحافظ إبراهيم ، « وعلم الدين » ، « لعل مبارك على هذا المتوال » .



وحاول بعض الأدباء في البلاد العربية الأخرى مثل سوريا ولبنان أن  
ينشئوا قصصاً ثرية وشعرية ذات طابع عربي موضوعاً وصياغة . كما فعل  
فرسيس مراش الحلبي (توفي سنة ١٨٧٣ م) الذي ألف رواية « دار الصدق  
في هرايب الصدق » ، رواية إجناعية ، وخليل اليازجي (توفي ١٨٨٩ م)  
ألف رواية « المروءة والوفاء » ، شعرية تمثيلية مبنية على حكاية حنظلة والنمل ،  
تمحدي فيها كبار كتاب الأفرنج في وضع الروايات التمثيلية في الشعر وقد طبع  
في بيروت سنة ١٨٨٤ م وفي مصر سنة ١٩٠٢ م . وشاكر شقير اللبناني الذي  
ألف بعض الروايات وغيرهم .

## الروافد الغريبة

ولم تكن قصة العربية بما أخذته عن التراث العربي القديم من حيث الشكل والموضوع ، بل تأثرت إلى حد كبير بالقصص الغربي الذي وقف عليه أدباء العرب وكتابها طوال القرن التاسع عشر والقرون العشرين . وكان أثر القصة الغربية بطريق مباشر ، أي عن طريق قراءة الكتاب لها في لغاتها الأصلية الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الروسية . أو عن طريق الترجمة ، وقد ترجمت قصص كثيرة ، وخاصة عن الأدباء الفرنسي والإنجليز .

يقول جورج زيدان : « وما نقل من الآداب الأفرنجية في هذا العصر القصص ، وقد فعل نحو ذلك قلة العصر العباسي ، فقلوا عن الفرس قصصا وحكايات ذكرناها فيما تقدم من هذا الكتاب ، وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية ، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان روايات ، والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى وأكثرها يراد به التسلية ، ويندر أن يراد به الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها ، على أنهم نقلوا بعض روايات أو أشعار عن شكسبير وميجو ودوماس وموليير وشاتوبريان ولافونتين ، وراسين وكورنيل وفيلون وغيرهم .

وقد ربح قراء العربية المقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى ، نعت قصة علي الزبيق وسيف ذي يزن والملك الظاهر ، وبنو حلال ، والوزير ونحوها ، فضلا عن القصص القديمة كمنطرة ، وألف ليلة وليلة ، فوجدوا الروايات المنقولة عن الأفرنجية أقرب إلى المعتقد مما يلائم روح هذا العصر فأقبلوا عليها .

ثم عمد الكتاب إلى التأليف في هذا الفن من عند أنفسهم تقليدا للإفرنج ، ومن أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مراش الآتي ذكره ، ثم سليم بطرس البستاني ،

ألف بعض روايات تاريخية نشرها في الجنان، ثم ألف صاحب اللال روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن : صدر منها سبع عشرة رواية غير روايات أخرى، وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن ، وهو على كونه مقتبسا من الأفرنج فقد كان عند العرب من قبل كما قدمنا في غير هذا المكان (١) .

وأقدم المترجمون والمقتبسون والمتأثرون على تراث القصة العربية بإنتاجاتهم الفنية المختلفة من كلاسيكي ورومانتيكي وواقعي واجتماعي .

ومن رواد الترجمة لفن القصة والتشيلية في مصر رفاة رافع الطبعطاوي ، وعثمان جلال ، فقد ترجم رفاة رافع مغامرات تلياك ، وسماها وقائع الأفلاك في حوادث تلياك ، كذلك ترجم محمد عثمان جلال ( توفي سنة ١٨٩٨ م ) بعض الروايات التشيلية ولقصص في لغة العامة مثل طرطوف ، لموليير ، و بول وفرجين ليونارد دين سان بيير ، وسماها الأمانى والمنة .

وترجم نجيب الحداد اللبناني ( توفي سنة ١٨٩٩ م ) رواية السيد لكورتيل عن الفرنسية وسماها غرام وإنقاذ ، والفرسان الثلاثة لاسكندر ديماس ، كما عرب رواية إرناني ، لفكتور هيجو وسماها حمدان ، وروميوجولييت لشكسبير وسماها شهداء الغرام ، و البينيل لموليير .

وتوالى بعد ذلك الترجمات الكثيرة ، والتعريب لقصص الغرب ، وقد قام مصطفى لطفى المنفلوطى بدور حى في التوسط بين القصة الغربية فى ترجماتها العامة أو الركيكة وبين المازج العربى الفصيح فى صورة المقامات والقصص الفصحى والى أشرنا إليها منذ قليل ، فأعاد من جديد كتابة كثير من القصص الغربية بأسلوب عربى ناصح جميل مقصود ، وإن عمد إلى كثير من التصرف فى النصوص الأصلية للقصة .

واتجه المنفلوطى إلى قصص الرومانسية ، وخاصة الفرنسية ، لانفاقها مع مزاجه الخاص وروحه ، ونزوعه بطبعه إلى الطابع الحزين ، وإلى رقة العاطفة ، والميل إلى المآسى الإنسانية . وهذا كله متوفر فى أدب الرومانسية .

(١) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ١ / ٢٣٠

وقد ترجم قصتين طويلتين هما : الفضيلة ، أو : بول وفرجينى ، لبرناردين سان بيير وهما جدولين ، أو نعمت ، لغالال اليزفون ، لالفونس كار ، ورواية الشاعر أو سيرانودى برجرالك ، لادمون رويستان . كما عرب مجموعة من القصص القصيرة ضمنها كتابه : المعبرات ، وفي سبيل التاج ، لفرانسوا كوييه .

وقلده في هذا الإتجاه ، كما سار به في عاونه النهوض بالأسلوب ليدنو في طابع عربى عقيل الكاتب أحمد حسن الزيات فأختار أيضا من الأدب الألماني قصة جيتة وآلام فرتر .

وجاءت طبعة ثالثة من الكتاب لترجم الروائع السابقة ، لا ترجمة حرفية ركيكة ، ولا عامية مبتذلة ، كما أنها لم تنصرف في النص تصريف المفلوطى ، بل ترجمت تلك القصص وغيرها ترجمات أدبية جديدة ، عاظفة قدر الإمكان على النص الأصل دون إخلال بطبيعة الأسلوب العربى . وساعدها على ذلك تمكن عظيم في اللغتين المترجم منها والمترجم إليها . ونعنى بهذه الطبعة خليل مطران ، ومحمد السباعى ، وطه حسين ، وعبد الرحمن صدقى ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الرحمن بدوى ، وسهير القلاوى ، ومحمد بدران ، وعادل زعير .

وقد عد عدد القصص والروايات التي ترجمت بنحو عشرة آلاف قصة (١) . ويقول يحيى حقى (٢) : « فليس وراء الكاتب المصرى ماضى يعتمد عليه ولا تقاليد تهديه في طريقه ، وهو فوق ذلك معرض للتأثير بخداع الآداب الغربية التي يدرسها ، فيؤلف قصصا يسميها « قصصا مقتبسة » ، ينحو فيها منحى أحد الكتاب الأفرنج ، إذ يندر أن يكتب كاتب في مصر دون أن يقتضيه أولا بمؤلف أفرنجي يعتبره مثلا أعلا يصبو إلى تقليده ، فكما في مصر من تلاميذ لـ « بول بورجيه » ، و « ديكنز » . ولا نفسى الشغف بالأدب الروسى من ديستوفسكى وتشيكوف إلى آرتيريا تشف ، وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها : أبى درش ،

(١) جميعها يوسف داغر في مجلد نشر ببيروت .

(٢) خطوات في النقد ص ١٠ .

لمحمود تيمور ، و ، الانفجار ، لمحمود طاهر ( لاشين ) ، وهذه النزعة خطيرة على القصة المصرية لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر تعبيد القصة التي يريد أن ينقل عنها ، إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقياس القصة بدلا من أن يتصرف في موضوع القصة ليجعلها موافقة للجو المحلي ، ومن هنا نجد في معظم هذه القصص تكلفا واضطرابا .

وقد رأى بعض الباحثين في الاتجاهات الأدبية الحديثة في مصر أن كثير آمن أدباء الشباب في مصر في فترة ما بين الحربين العالميتين تأثروا بالكتاب الغربيين ، ورأى يحيى حتى لاتجاه بعضهم إلى الاقتباس عن القصص الغربي ، ولاحظ أن الكتاب المصريين عامة سربوا التأثير بما يقرأون من أدب الغرب ، وأنه إلى عهد قريب كان أثر الروايات الفرنسية الرومانسية مثل أعمال ألفونس كار وغيره بعيدا فيما كتب القصصيون من قصص ، فيكاد لا يخلو قصص عن كتب القصة العاطفية في مصر من ذكر عاشقين جلسا تحت ظلال الزيزفون كما جاء في قصة ألفونس كار . ومنذ عشرينيات تحول الاتجاه إلى القصص الأمريكي ، وكان أكثر الكتاب أمرا في المصريين . همنجواي ، ثم تشيكوف وجوركي ، ومن النماذج الجديدة أيضا شولوكوف وأراجون اللذان ظهرا في الأفق .<sup>(١)</sup>

(١) جين وسيمون لاقوتير في « مصر في مرحلة الانتقال »  
Jean & Simone Lacouture : Egypt in Transition» p. 421

### أطوار القصة العربية

ويتبع القصة العربية منذ نشأتها في القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحاضر في النصف الثاني من القرن العشرين ، نلاحظ أنها مرت بثلاث مراحل أساسية ، المرحلة الأولى هي مرحلة التمهيد ، والثانية مرحلة الطفولة أو النشأة الأولى ، والثالثة مرحلة النمو وهي المرحلة الأخيرة التي لا تزال تجري في ظلها .

ومرحلة التمهيد الأولى تجمع المحاولات التي قام بها الأدباء في مصر والشام وسائر البلاد العربية لكتابة القصة ، وكانت مرحلة تردد بين التراث العربي القديم في شكله وموضوعه وبين القصة الغربية الحديثة التي نقلت إلى العربية وتحدث مواهب الأدباء .

ونستطيع أن نضم إلى هذه المرحلة محاولات علي مبارك في « علم الدين » ، وناصيف اليازجي في « مجمع البحرين » ، ومجموعة روايات جورجى زيدان التاريخية ، وشيطان بفتا ور اشوق ، وإلياس سليط ، لحافظ ، و « في بيوت الناس » و « في وادي الهموم » محمد لطفي جمعة ، ومجموعة مصطفى لطفي المنفلوطي في « النظرات » و « العبرات » و « المساكين » للرافعي .

وتبين في هذه القصص اتجاهات مختلفة ، بعضها إجتماعي ، أو إنساني مثل قصص محمد لطفي جمعة ، وحافظ الرافعي والمنفلوطي ، وبعضها تاريخي مثل قصص جورجى زيدان وشوقى ولكنها تتفق جميعا في طابع واحد هو أن فن القصة والمعالجة لا يزالان فيها يحبون في مدارجها الأولى ، ويغلب مثلا طابع تكرار الأحداث دون بناء متكامل ، في قصص جورجى زيدان ، أو العناية الفائقة بالأسلوب إلى جانب الموضوع التاريخي عند شوقى أو الإجتماعي عند المويلى والمنفلوطي دون عمد إلى بناء شخصيات أو رسم ملامح واضحة لها أو السير بالقصة في بناء متكامل أو متناسق ، حتى ما اتصل منها بالواقع الإجتماعي أو تأثر بالقصة

الغربية مثل قصتي محمد لطفي جمعة ، فانه يغلب عليها الطابع الخطابي ، والتأجبية الوعظية واستخراج العبرة من الاحداث أو المواقف الاجتماعية دون حمل في حقيق .

ويقول محمد لطفي جمعة أنه ، رغب في أن يكتب قصة يرى الناس فيها معانيهم فيصلحونها ، ولا يريد أن ينشهم تصوير الناس صورة جميلة ولكنها مخالفة للواقع وذلك طبقا للمذهب بلزك وزولا . وكان اهتمامه بمشاكل اجتماعية مسها الكتاب الاجتماعيون كثيرا ، خاصة في هذه الفترة في السنوات العشرين الأولى من القرن العشرين ، وكذلك فعل الشعراء ، وتنعى بها مشكلات الفقر وسقوط المرأة فريسة بين يدي الرذيلة ، وكم أفاض فيها المنفلوطي وأنشد خليل مطران .

وقد اتخذ المنفلوطي عرض أحوال البائسين والأشقياء والمساكين غاية وهدفا لكتاباتة وقصصه . يقول في مقدمة « العبرات » :

« الأشقياء في الدنيا كثير ، وليس في استطاعة بائس مثلي أن يحو شيئا من يؤسهم وشقاؤهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات علمهم يحدون في بكائي عليهم تمزية وسلوى » .

ويتناول المازني قصصه في العبرات ما ترجمه منها وما ألّفه فقال :

« منها طائفة مترجمة عن أمثاله الضعفاء الذاهبين مذهب التصنع والإفراط في الرفق والانوثة ، والباقي موضوع ، وهو في كليهما ملحق مستحيل التلفيقات حتى فيها هو مترجم منها ، يأتي له ذهنه المنتكس إلا أن يغير ويبدل تبديلا كبيرا للدلالة ، وقد قرأت له هذه العبرات فوجدته في كل قصة تقريرا بينا هو جالس في مكتبه الذي كأنما كان ملتحى كل صوت ، ولاقط كل نبرة وموجة أثرية ، إذا به يسمع أنينا أو حنينا أو صوتا خافتا ، أو توجعا أو زفيرا ... فيطل من نافذته السحرية فيرى في فيها شامت له تليفيقات أو هامه ومتكررات أحلامه من القمر ملقى يتوجع

(١) نشرت قصة في بيوت الناس سنة ١٩٠٤ . و « في وادي الموسم » سنة ١٩٠٥ وراجع الرسالة عدد ١٠٣٣ أكتوبر ١٩٦٣ .

على سرير أو حصير فيذهب إليه ولا يزال به حتى يقص عليه أمره ، ويروى له خبره... ثم يموت المتى وهو مالا بد منه في كل حكايات المنفلوطى — فأعظم شؤمه على أبطاله ، فيغسله ويلبسه في الأكفان ، ويعمله إلى قبر يدفنه ، ويثر عليه دمة من دمعه <sup>(١)</sup>.

وقل تمسك المنفلوطى بهذا اللون الحزين من شأن قصصه ، لأن الحزن فيه بدا متصنا أحيانا وإن كان طابع الحزن كامنًا في نفسه نتيجة لشأته وحياته ، ونتيجة تأثره بكثير من المصلحين الاجتماعيين ، الذين رأوا ما يحرم القدر الغربي على المجتمع الشرقى الإسلامى من ضروب الفساد الاجتماعى كالقمار وشرب الخمر وأدمانها وسقوط الفتيات ، وموت الفقراء شقاء وبؤسا مما يدعو إلى تكريس مقالاته وقصصه للدفاع عن الفضيلة ومخاربة الرذيلة ، داعيا إلى الحرص على الفضائل النفسية والاجتماعية ومكارم الاخلاق كالوفاء والرحمة والعطف على البائسين .

وأعتبر بعض النقاد كالمائى هذا الاتجاه منه موقفا سلبيا خفيفا ، لأنه لا يملك لأصلاح مجتمعه سوى أن يسكب المبرات أو أن يزفر الزفرات ، كذلك حاجبه العقاد مدحضا قول الفاضلين إنه كاتب النفس الانسانية لأنه يترجم عن أعق أحاسيسها وأصفاها ، قائلا إن البؤس الذى يرويه المنفلوطى ويصوره إنما هو بؤس سطحى لم يخرج من الاحماق كما أنه لم يستبطن المشكلات ، ويفرق بين العطف ورقة الخلق وكثرة النوح وبين صدق الاحساس « فإن كثيرا من الناس يخيل إليهم أن العطف الذى يصفونه بالدماثة والرفقة هو أصدق الطابع حسا وأمرعا إلى العطف على مصائب النفوس ، والاصاغة إلى شكايه البائسين والمحرزين ، وليس أخطأ من هذا الخطأ فى فهم حقيقة العطف الصحيح الذى إنما ينفجر من سعة الإحساس وغزارة المواطن ويقظة القلب ، لامن تلك الدماثة التى لا تفتأ باكية شاكية ، أو من تلك الرفقة التى تشفق أن تذوب من الهباء ».



وكذلك يرى العقاد أن المصائب التي يلانها أبطال المفلوطين مصائب جسيمة، آخذاً في ذلك بما ارتآه زميله المازني فيه من قبل، وتلك المصائب يجمع فيها «الجوع والداء والذل والموت» بلا أفراق ولا تنويع، وهي على غداحتها وثقل وطأتها ليست عما يسمى بمصائب «النفس الانسانية» و«آلام» الضياع الحية»، لانها مصائب وآلام يشترك فيها الانسان والحيوان، ويعرفها كل من يعرف الجوع، والمرض والموت من هذه الاحياء، وأما مصائب النفس وآلام الضمير تلك التي تجلبها له نوافل الكمال التي يعلو بها عن الاحياء الدنيا وعن بني آدم الذين يشبهونه في المطالب والمحوم» (١).

ولم يكن المفلوطين موهوباً في فن القصة، وإنما صنعها تقليداً لما عرب، وظن أنه كلما حشد من المصائب والأحوال التي يوردها الرومانسيون في قصصهم تلك، زاد تأثيراً في النفوس، ولكنه انتهى إلى العكس تماماً فصارت قصصه كقالاته صوراً جميلة من الأسلوب والتعبيرات، والمضمون غير كبير القيمة من الناحية الفنية. وهكذا انفصل أسلوب الكاتب عن مضمونه ولم يستطع أن ينهض بفنه القصصى إلى مستوى عباراته، ومن هنا جاءت أوصافه بالسطحية والشكلية، وأنه مزوق، وأنه مفتش، وليس بكاتب أو أنه «جدول يخرخر ونهر ثرثار»، تقطعه غير خالغ تعليق (٢).

**والطور الثاني،** طور النشأة نستطيع أن نسلط فيه مجموعة القصص لكبار كتاب النصف الأول من القرن العشرين في مصر، وتبدأ بقصة «زينب» لحسين هيكل، وكتبها سنة ١٩١١ وطبعت سنة ١٩١٤ بتوقيع «فلاح مصرى» ومحمود تيمور، وقد نشر أول مجموعة قصصية له سنة ١٩٢٥، وأن كان قد نشر بعض قصصه قبل ذلك منذ سنة ١٩٢٠، ثم طبع حسين وبمجموعة قصص «الأيام»، «وشجرة البؤس»، «الوعد الحق»، «دعاء الكروان»، «المعذبون في

(١) المقاهى في مراجعاته ص ١٥٠

(٢) مادون عبود في جند ولساء ص ٢٢٢.

الأرض ، ، والمعقاد في « سارة » ، وتوفيق الحكيم في مجموعة قصصه التي تبدأ بـ  
 « عودة الروح » ، « الرباط المقدس » ، « يوميات نائب في الأرياف » ،  
 « عصفور من الشرق » ، ومجموعات قصصية أخرى منها مجموعة « أرنى الله » ،  
 وقظم : أرنى الله ، « موزع البريد » ، « أنا المدوت » ، « الشهيد » ،  
 « دولة المصاغير » ، « ستة مليون » ، « معجزات وكرامات » ،  
 « أعترافات الفاتل » ، « إبراهيم المازني » ، وله قصتا إبراهيم الكاتب - سنة ١٩٣٢ ،  
 وإبراهيم الثاني ١٩٤٤ ، ثم مجموعات من القصص القصيرة ومنها « ميدو وشركاه »  
 ١٩٤٣ ، « وع المساشي » ١٩٤٤ ، ومن النافذة ١٩٤٩ م ، « محمد فريد أبو حديد » ،  
 وبدأ اتجاهه التاريخي متأبعا لجورجي زيدان وشوقي بقصة ابنة الملوك سنة  
 ١٩٢٦ ، ثم تتوالى بعد ذلك قصصه : زنوبيا ، والملك الضليل ، والمهلل سيد  
 ربيعة ، وجحا في جانبولاد ثم « أنا الشعب » .

وتختلف هذه القصص جميعا في اتجاهاتها الفنية ، وفي موضوعاتها . وفي طرق  
 معالجتها كما تختلف كذلك في درجاتها الفنية . فنها الواقعي الذي يميل إلى الارتباط  
 بالحياة الواقعية وتبرز فيها الجوانب الاجتماعية في صور حزنينة بالغة فائرة أحيانا  
 كما فعل طه حسين في « الوعد الحق » و « المذبذبون في الأرض » ، وبعضها  
 يعرض لها في أسلوب ساخر تغلب عليه حلاوة الروح وعذوبة التناول كما في  
 يوميات نائب في الأرياف ، وبعض قصص توفيق الحكيم القصيرة . ومنها ما هو  
 أميل إلى التحليل النفسي مثل « سارة » ، « المعقاد » ، ومنها ما هو مهمم بأبراز أبعاد  
 التاريخ الإسلامي والعربي القديم ولإظهار أبطال العروبة والإسلام في صور مثالية  
 مثل قصص محمد فريد أبو حديد : على أن القليل من هذه القصص ما اكتملت له  
 الجوانب الفنية مثل « عودة الروح » و « الرباط المقدس » .

وظهر معظم هذه القصص قبل الحرب العالمية الثانية أو إذا شئنا الدقة في  
 المرحلة بين الحربين العالميتين من سنة ١٩١٨ — ١٩٣٥ .

وكانت القصة في هذه المرحلة قد بدأت تثبت وجودها في الأدب العربي بين فنون النثر الأخرى ، فأفردت لها الصحف على مختلف درجاتها يومية وأسبوعية وشهرية جوانب منها بل إن بعض تلك الصحف قد تخصصت في القصة والرواية مثل مجلة الرواية لأحمد حسن الزيات .

وشغلت القصة الأدباء في غير مصر من العالم العربي ، فكتب الأدباء في سوريا ولبنان وفي المهجر أنواعا بين القصص القصيرة والطويلة والرواية .

وكتب المستشرقون عن مكانة القصة في الأدب العربي ، فنشر المستشرق هـ جب ، دراسة عنها ضمنها رأيه فيها إلى سنة ١٩٣٣ فقال إننا نستطيع أن نتبين من كتابات المنفلوطي وجورجي زيدان بعض المحاولات في هذه السبيل ، ولكن من ناحية الأسلوب فحسب ، الأول بطريقته الخاصة والثاني بسهولة عبارته ، ولكن أحدا منها لم يتعرض للنقطة الأساسية وهي التوصل إلى تمثيل الحياة الاجتماعية تمثيلا صحيحا في اللغة وطريقة التعبير ، وخاصة في الحوار . وقال إن الكتاب ساروا في القصة على طريقة الكتابة باللغة الفصحى ، وتعتبر زينب أول قصة في رأيه استعملت فيها اللغة العامية في الحوار ، وقد ترك ذلك أنثرا في القصص القصيرة الأخرى مثل مجموعة تيمور المساء بدء الشيخ جمعة .

ثم تحدث عن اللون التاريخي ممثلا في قصة محمد فريد أبو حديد «إبنة المملوك» فقال إن هذه القصة لا تحت بأى صلة لذلك النوع من القصص التاريخية التي أخرجها جورجى زيدان ، وهي عنده تفوقها من وجوه عدة ، فلم تستغرقها كثرة الحوادث كسابقتها ، ثم أشار إلى قصة إبراهيم الكاتب لبازن ، فقال إن المازنى يرفض الكلام العامي لخلوه من دقة التعبير وعدم ثباته ، بينما يمارضه هيكل في مقدمته لهذه القصة إذ يرد عليه رأيه في أن العوامل الاجتماعية في مصر تحول دون تطور القصة . بأن القائلين بهذا الرأي يفترضون خطأ أن القصة الغربية هي النموذج الوحيد للفن القصصى ووصف قصة إبراهيم الكاتب بأنها لا تحقق ما كان منتظرا منها بعد مقدمة كاتبها ، وإن كانت تتمثل فيها روح المازنى التبهكية والفكاهية .

ويرى جب أن هذه القصة ليست مصرية صميمة في طابعها ، لأن بطلها غربي في مشاعره ومثله ، وأن دراسة الكاتب لماطفة الحب فيها قائمة على أساس فهم غربي لا شرقي . ثم إعتبر جب هذه القصة كزينب واحدة الصلة بالرواية الغربية . ثم ختم تعليقه على قصة المازني بقوله إن تداعى الأفكار الذي يمتاز به المازني قد صرف ذهنه إلى رواية سائن التي ترجمها المازني تحت عنوان « ابن الطبيعة » .

ويختم دراسته للقصة المصرية قائلا إن القصة المصرية كما تتجلى في كتابة كاتبين من أكبر كتابها لا تزال دون المستوى (١) .

وكتب محمد حسنين هيكل والمازني ، وعبد العزيز البشري آراءهم في القصة المصرية وما حققته في الأدب العربي المعاصر ، وعن مكانتها بين قصص الآداب الأخرى . وقد أشار إلى مقالات جب Gibb ودراسته للقصة المصرية وإنهامه لها بالتخلف ، وقوله إن القصة لم تتأصل في الأدب العربي الحديث ، مشيرا إلى جورجى زيدان وحديث عيسى بن هشام ، ووقوفه خاصة عند قصتي زينب لميكل ، وإبراهيم الكاتب للمازني ، وقال : « إن المستشرقين والباحثين قالوا يتخلف القصة في مصر مع أن المصريين قد برعوا في القصص الشعبي ، فوضع كثير من قصص ألف ليلة وليلة في مصر وغيرها كأنت المصريين محبوبون بطبيعتهم للقصص ، ولا ينقصهم الخيال ، كذلك الأحداث الوجدانية كثيرة في مجتمعنا المصري ، والطبيعة المصرية مسرح لكثير من الأحداث التي يمكن أن تكون مصدرا للقصة وتستطيع أن توحي للقصص بظواهرها الجميلة ، وتلهمه المواظف والأحاسيس المختلفة من الملهاة والمبذلة فضلا عن القصص الواقعي » .

ولا يستطيع أن يوافق المستشرقين - وجب خاصة - في تعليقه لتخلف القصة

(١) نقرأ أنود الجندى ترجمة ملخصة لدراسة جب في « نزعات التجديد في الأدب العربي المعاصر » ١٩٦/١٩٦ ونشر بمحثة كاملا في كتاب « دراسات في الحضارة الإسلامية » ترجم وطبع : مجوت

بقصور الخيال ذلك أن المستشرقين أنفسهم يهتمون بالشرق بالإسراف في الخيال في أموره السياسية والاجتماعية. فكيف يلتفتون الخيال له في السياسة والاجتماع ويغفلونه عنه في الادب ؟ . إلا إذا كان ذلك لغوى في النفوس .

ويرد على الإتهام الثاني وهو أن القصة لا تستخدم اللغة الواقعية التي يجري بها كلام الناس وهي اللغة العامة . ويرى أن استخدام القصصى يبعد بها عن الواقع وخاصة في الحوار . وهذا السبب ظاهر الوجهة في رأى هيكل ، لكنه لا يمنع من التأليف القصصى مع ذلك ، فالشواهد كثيرة في الادب الغربى على عكس ذلك ففي أوروبا في أوائل عصر البعث في القرن الخامس عشر كان بين لغة الادب ولغة الكتابة اختلاف كبير لا يقل عن الاختلاف بين الموجود في اللغة العربية اليوم . ومع ذلك كان للقصة والرواية شأنهما في القرن السادس عشر ، بل منذ القرن الخامس عشر في إنجلترا .

والإتهام الثالث وهو كسل الكتاب في الشرق والميل إلى قلة الإنتاج . ويرى هيكل أن هذا الإتهام باطل يبنى إجماله ، فكثير من الكتاب المصريين ليسوا أقل خصبا في الإنتاج من أكثر كتاب الغرب إنتاجا ، لكن إنتاجهم لا يتجه إلى ناحية القصة والرواية بل يتوزع بمجهودهم في جهات شتى .

ويعقب على ذلك الرد بما يراه هو من الأسباب الصحيحة وراء ضعف القصة المصرية في تلك الفترة . فليخصها في أربعة أسباب :

أولها ذبوع الامية وإنتشارها ، مما يحول درن الجمهور وقراءة القصص ، وتحول بينه وبين الاستمتاع لها وتقدير ما تحتويه من فنون الادب ، مما لا يشجع الأدباء كثيرا ، ويقلل من تداول القصص .

وعدم تشجيع الاغنياء للأدباء ، وهذا التشجيع من العوامل التي دفت بالأدب الغربية في عصر لويس الرابع عشر وشاق جماعة من كبار الأدباء أمثال راسين وكورنى ، وموليير ، ولا فونتين . وبعد ذلك في القرن الثامن من أمثال روسو وفولتير وديدرو ، وكان للصلوات ، ودور السيدات في المجتمع أثر ظاهر في هذا الشأن .

وأثر المرأة الغربية في القصص الغربي خاصة والادب الغربي عامة لا ينبغي إهماله . فالقصة والرواية إنما تصور الحياة تصويراً صادقاً تملئ به العاطفة ويحمله العلم ، ولا سبيل إلى هذا التصوير الصادق ما لم تشترك المرأة فيه بوحيا وإلهامها . وما لم يتصل هذا الوحي والإلهام ليجدد أنفـس الكاتب والشاعر وليدفعها إلى حياة فنية جديدة كلما آذنت قوته بالفتور أو الضعف . وهذا الوحي أو الإلهام من جانب نصف الإنسانية الثاني هو في كثير من الأحيان خير عزاء عما يفقده الكاتب أو الفنان من ربح مادي ، بل فيه دافـع إلى التضحية بهذا الربح المادي في سبيل الفن مادامت أدوات هذا الفن كاملة .

ويتصل بالسبب السابق آخر هو عدم تربية عواطفنا تربية صحيحة ، فهذه التربية هي التي تكفل للمواطن حسن الاستمتاع بالحياة في أجل صورها ، وتكفل كذلك ازدهار الادب القصصي والرواية ازدهارا لا سبيل إليه في حياة ناقصة متبلدة العواطف إلى حد يجعل أهواء المرء وشهواته تحمل من نفسه عمل هذه المشاعر السامية فتعيب بها .

وكل فن لا يصدر عند صاحبه عن حبه لجانب من جوانب الحياة لا يمكن أن يزدهر ، وفن القصص أكثر من سائر الفنون حاجة لحب صاحبه الحياة لأن القصص صورة للحياة ، ولا تقصد بالماطلة الفريضة الجنسية وحدها . بل العواطف الإنسانية جميعا (١) .

وقد رد المازني في مقدمة إبراهيم الكاتب ، على ما ارتآه هيكـل من أسباب لضعف القصة المصرية . خاصة ما يتصل بالجنـمـع المصري وحال المرأة فيه ، فيقول إن هذا الرأي مرجعه في الحقيقة إلى الظن بأن الرواية العربية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية وهذا خطأ فإن لكل أمة خصائصها وحياتها . والرواية ليست نسقا واحدا حتى في الأمة الواحدة ، ولكل أمة فنا الذي ينشأ فيها بالتطور الطبيعي . وقال المازني إنه ليس من الضروري قيام الصالونات الأدبية والمنشآت

والمحافل العامة حتى يصبح القول بأن الحجاب الذى لا يزال — إلى حد ما — مضروباً على المرأة المصرية ، عقبة في سبيل التأليف الروائى ، وعلى أن الحجاب يقضى ويذول ، وهو في طبقات دون أخرى ، وفي المدن دون الريف على الأغلب ، ويقول إنه لا يقضى باستمداد عناصر التأليف الروائى من الحياة المصرية إلا من لا يصلح لذلك ، وإلا من يريد أن يزيّف ما تقتبس من الغرب . وصحيح إن الحب الذى تنتجه الحياة المصرية المحافظة بالتقاليد المختلطة ضرب آخر يختلف عند التحليل عن الحب الذى تؤدى إليه الحياة الغربية ، ولكن من الذى قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربى أو لا تكون .

وكتب عبد العزيز البشري مؤكداً أن القصة موجودة في الأدب العربى النصيح قديماً فضلاً عن وجودها في الأدب الشعبي ، وفي الأدب العربى الحديث ، ويشير إلى قصة علم الدين لعل مبارك وغيرها من القصص منذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (١) .

ثم يأتي طه حسين أخيراً فيرى أن القصة التي يكتبها لا تخضع لآية قواعد ، وإنه يرفض أن يخضعها لآية قواعد . يقول في مقدمة « المذبذبون في الأرض » :

« لا أصنع قصة فأخضعها لأصول الفن ، ولو كنت أصنع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأنى لا أؤمن بها ولا أذعن لها ، ولا أعترف للنقاد بها مهما يكونوا أن يرسوا لي القواعد والقوانين مهما تكن ، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من حديث ، وإنما هو كلام يخطر لي فأملية ، ثم أذيعه ، فمن شاء أن يقرأ فليقرأ ، ومن ضاق بقراءته فليصرف عنه ، ومن شاء أن يرضى عنه فليرض مشكوراً ، ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضاً ، والمهم أن يحضر لي

(١) المختار لعبد العزيز البشري .

الكلام وأمليه وأن أذيعه ، وما أحب أن يظن الفاعى . بأنى أتصمك فيه أو أنحنى عليه ،

وإذا تبتنا هذا الطور وجدنا نأثرا واحتما من كتاب الانجليزية بمثلنا كرى ، وأرنولد بنيت ، وجورج اليوت وديكنز ومن الفرنسيين بأمثال بلزاك ، وفيكتور هيجو ، وأميل زولا ، وموباسان .

ولمأخذت القصة عند هذا الجيل طابعا غريبا هى مزيج من الاتجاهين الغربيين الرومانسى والواقعى مع سمات محلية تبدو هنا وهناك .

وجاء الطور الثالث ليصبح هذا الاتجاه أو ليستقر على معالم واضحة يتخذها أدباؤه هاديا فى عملهم القصصى ، ونعنى بهذا الطور الثالث تلك الحركة التى ولدت على أيدي جماعة من الجيل الثانى من الأدباء بعد سنة ١٩٢٤ ، وكانت تجمعهم أولا مجلة السفور ، وتنضم جماعة من الشباب يقول عنها يحيى حقي : ولدت القصة على يد مجموعة من الشباب من طراز متقارب وثقافة متشابهة ومزاج لحسن الحظ مختلف ، وكانوا لحسن الحظ أيضا هواة غير محترفين ، لم يكن غول الصحافة قد ظهر بعد ، وتنضم هذه المجموعة أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وحسين فوزى ، وإبراهيم المصرى ، وزكى طليمات ، وحسن محمود ، ويحيى حقي ، ومحمود عزمى ومحمود تيمور . وكان الشغل الشاغل لهذه المجموعة أن توجد القصة المصرية . كذلك يمكن أن نضم إلى هذه المجموعة أسماء أخرى كان لها نشاط فى كتابة القصة فى تلك المرحلة مثل شحاتة عبيد ، وعيسى عبيد وأمين حسونة ، وسعيد الريان وسعيد عبده ومحمود كامل النجاشي .

ولمع من بين هذه المجموعة محمود طاهر لاشين ، ويحيى حقي باتجاههما الواقعى الاجتماعى التحليلي ، الذى يقوم على فهم عميق ووعى لمشكلات المجتمع المصرى ، وإدراك لقضايا الفكرية والنفسية ، مع امتلاك لناعية التعبير واقتدار واضح على الكشف عن مكونات النفوس بعبارة مشرقة مصورة ،

وقد أصدر محمود طاهر لاشين مجموعة من القصص هى : سخرية الناي ،



ويحكى أن، القاب الطائر . ثم صرفته شواغل الحياة عن مواصلة التأليف فأغل مكانه باختياره كما يقول تيمور وتوفي سنة ١٩٥٤ ، ويقول عنه يحيى حق إنه مهندس مبانى ، فلا عجب أن كان من واضعى أسس القصة المصرية . ثم يبين كيف كان حريصا على أن يتلص واقع الحياة ، وأن يعيهاها مع الناس ليتشبع بالتجربة التي يكتب عنها فيقول : رأيت يوما يقضى نهاره في المحكمة الشرعية فى الحليفة ليستكمل بعض عناصر قصة يكتبها .

وقد أصدر يحيى حق مجموعة من القصص على فترات متفاوتة ، فقد كتب أولى قصصه « أبو فوده » فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٣١ ، وأصدر « قنديل أم هاشم » سنة ١٩٤٤ ، ثم « صح النوم » ، « ودما من طين » سنة ١٩٥٥ ، ثم « عتر وجولييت » .

ويقول لويس عوض عن « صح النوم » : إن قصة صح النوم تمثل طرازا فريدا فى أدب القصة ، فريدا غير ما ألفه أبناء هذا الجيل ، وهى توشك أن تكون آخر انتفاضة لمدرسة فى بناء القصة كادت اليوم أن تنقرض .

ونجد من أبناء هذا الجيل أيضا من يوجه اهتمامه للقصة التاريخية كما هو الشأن فى الطور السابق ، فمحمد العريان ، يكتب مجموعة منها كما يؤلف الدكتور محمد كامل حسين قصته المشهورة « قرية ظالمة » .

ويستمر هذا الجيل فى الإنتاج وكتابة القصة ، حتى يخرج منه ويلازمه الطور الأخير وهو لا يزال يوالى نشاطه ، ونحن بهذا الطور الأخير أو الجيل الأخير ذلك الجيل الذى بدأ يمارس نشاطه القصصى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية أى منذ سنة ١٩٤٤ م ، ويضم على أحد با كثير ، ويوسف السباعى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف جوهر ، وصلاح ذهنى ، وعبد الحميد جودة السحار ، وعادل كامل ، وسهير القباوى وبنت الشاطئ .

وأمين يوسف غراب ، وسعد مكاي ، ومحمود البدوي وإبراهيم الورداني ،  
وإحسان عبد القدوس ، ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي ...

وبدت، في هذا الجيل الأخير اتجاهات فاضحة ، مكنت لفن القصة في  
الآدب العربي الحديث واتاحت لها أن تبلغ مكانتها اللائقة ، بل أن تبرز غيرها من  
سائر الفنون الأدبية ، وأن تسود الميدان الأدبي وتزيج غيرها عنه . حتى أصبح  
اسم أديب يقابل « كاتب قصة » .

---

## موضوعات القصة

سارت القصة المصرية في اتجاهات ثلاثة من حيث الموضوع : التاريخي والعاطفي والاجتماعي .

ويعرض الاتجاه التاريخي لقصص قديمة عربية وإسلامية ومصرية فرعونية، أما العربية فقد تناولت أحداثاً عربية تدور حول معاني البطولة أو المثل العربية القديمة ، كالوفاء ، والكرم ، والمروءة ، والشجاعة ، وما إلى ذلك ، واستمانت القصة التاريخية في هذا المجال بما عرف وتناقلته كتب الأدب والتاريخ والأمثال التي تحوى أخبار العرب القدماء ، وأيامهم ، وسير أبطالهم .

وحاول جورجى زيدان أن يعنى التاريخ العربى والإسلامى فى مجموعة من القصص التاريخي ، وكذلك فعل أحمد شوقي ، فأختار موضوعاتة العربية من تاريخ العرب فى الجزيرة العربية وفى الأندلس .

وجاء محمد فريد أبو حديد فتطور بموضوعاته التاريخية وخلع عليها مظاهر بطولية ومثالية رائعة ، يبدو فيها الطابع الرومانسى واحداً ، فقصة زنوبيا أو الزباء ، ملكة تدمر ، تستمد أصلها من التاريخ العربى القديم لهذه الامارة العربية الصغيرة التابعة للرومان ، والتي حاولت أن تشوأميرتها زنوبيا لكرامتها وكرامة شعبها بعد مقتل زوجها البطل الذى جمع له المؤلف كل خصائص البطولة والفتوة العربية ، وبدأت الزباء فى بطولة نسائية مثالية ، بل أسطورية ، تقود جيشها محل زوجها لتدافع عن بلدها ضد الرومان الذين يفوقونها قوة وعدداً ، متدفعمة بروح الانتقام .

وهكذا ترى المؤلف يخلع على بطولته الملكة العربية روجا وجوا أسطوريا يخرجانها عن إطار المرأة العادية ، مسيراً بها اتجاه القصة القديمة ، ولكنه أضاف إليها وهذبها وسماها وأحذف إليها بعض السمات الرومانسية فى المشاغل والصفات

والأفعال. وقارىء هذه القصة لابد من ذكر صورة مثيلاتها من بطلات عربيات  
أخرى كملك الملكة العربية الأخرى صاحبة القصة المشهورة مع قصير وجزيمة  
الابرش، وصورة بلقيس ملكة سبأ بل وكايوباترا الملكة المصرية القديمة.

وكل واحدة حاولت أن تقاوم ظلما واقمسا عليها وعلى شعبها، وكل منهما  
تستخدم ما تملكه من وسائل الدماء، والسياسة والشجاعة والجمال والفروسية.  
وأرادشوقي أن ينصف الملكة المصرية، وأراد أبو حديد كذلك أن ينصف  
الملكة الهية وأن يرفع ذكرها بعد أن أهملها تاريخ روما لأنها من رعايا  
الامبراطورية العظيمة، الخارجين عليها.

كذلك يعمد أبو حديد إلى إختيار بعض الأحداث والأخبار والقصص من  
التاريخ العريق القديم، فيحوك منها قصصا جديدة، يسير فيها على النهج نفسه، مثل  
قصص: المهمل سيد ربيعة، والملك الضليل امرؤ القيس، وأبو الفوارس عنزة  
بن شداد. وكلها تدور حول ذلك المعنى الذى استمدفه، والذى وضعه من قبل  
جورجى زيدان لصب عينيه ونوء عنه في مقدمة إحدى رواياته التاريخية فقال:  
«... وقد رأينا أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس  
في مطالعته والإستزادة منه، وذلك لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكا  
على الرواية لاهى عليه... إن الرواى الموزغ لا يكتفى تقرير الحقيقة التاريخية  
الموجودة وإنما يوضحها ويزيد بها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله  
وعاداتهم، حتى يتخيل للقارىء أنه عاصر أبطال الرواية، وعاشهم وشاهد  
بجاسم».

ويزيد محمد فريد أبو حديد على مجرد بحث التاريخ فى صورة حية مشوقة  
للقارىء، هذا الجانب المثالى والبطولى، فهو يحاول أن يمسك مرة أخرى بالحيط  
الأسطورى للقصص العربية القديمة التى تحاول أن تبلور المثل، والقيم العربية.  
وتتوالى بعد ذلك القصص التاريخية وتلمب دورا خطيرا فى هذه الحقبة  
لخطيرة من حياة مصر والمصريين حقبة ما بين الحربين العالميتين، حين تبحث

مصر عن قيم جديدة ، تحاول تعميق شخصيتها وبناء كيائها الفكرى والمعنوى والمادى ، وهى فى تلك المحاولات مشغولة بهجوم عظيمة بين رواسب خلفها الماضى المظلم ، ومشكلات لا يزال يضمها الإستعمار فى الطريق ، وحيرة فى تغير الطريق ....

وتظهر فى هذه المرحلة مجموعة من القصص التاريخية الوطنية تهتم أول ما تهتم ببعث كفاح الماضين ، كفاح الأجداد من العرب أو المصريين القدماء ، وربط الماضى بالحاضر .

وهكذا تلون القصة التاريخية عند نجيب محفوظ وباكثير باللون السياسى والاجتماعى .

ولإتجاه بعض كتاب القصة المصريين إلى التاريخ الفرعونى كان صدى لازدهار الدراسات التاريخية عن مصر الفرعونية نتيجة الكشف الأثرية الكبيرة فى وادى النيل ، ونتيجة لما وقف عليه العالم من حضارة زاهرة رائعة للمصريين القدماء ، وكان هذا كله مما فيه أسمع العالم ولفت أنظاره إلى مصر ، وكان له أكبر الأثر على المصريين أنفسهم .

واتخذ الأدباء والشعراء من الشواهد والآثار الشاغصة فضلا عن أخبار الفراعين والملوك ، ورجال الكنية ، موضوعات للكتابة ، وبجالا لإستنباط الحميم . فكتبوا عن الأهرام وأبى الهول ، وتصوروا هذه الآثار تخاطب المصريين المحدثين لإعادة مجلد آباءهم وأجدادهم .

كذلك فعلوا بالنسبة للتاريخ العربى والإسلامى ، وهو المعين الثانى للوجدان المصرى المعاصر ، فقد ألف الكتاب والشعراء كثيرا فى مشاهير العرب ومعارك العروبة والإسلام وتاريخ الأبطال الذين جاهدوا وانتصروا ، وأقاموا للعروبة الصروح العالية فى التاريخ والحضارة والفكر والأدب والفن .

وكان فى مقدمة من استهوت حياته كبار الكتاب النبى محمد بن عبد الله والذى كانت حياته ودعوته مثالا إنسانيا رائعا حفز محمد حسين هيكل إلى كتابة حياة محمد ، وتوفيق الحكيم إلى كتابة مسرحية محمد . وتمددت الكتابة

في آئمة المروبة والإسلام، كتب شوقي والعقاد وطه حسين، وأحمد فريد أبو حديد... وعائشة عبد الرحمن وغيرهم.

وهكذا كان التاريخ العربي والفرعوني مادة خصبة أمدت الأدباء جميعا بفيض غزير.

#### موضوع الحب:

ومن الموضوعات الهامة، بل على رأسها موضوع الحب، تلك العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي يطلق عليها أحيانا اسم الجنس. وأطوار هذه العلاقة. وقد اختلفت نظرة الكتاب إليها في قصصهم، وتأثرت نظراتهم بالوضع الاجتماعي للمرأة في الإسلام وعند العرب، وفي المجتمع المصري المعاصر، سواء في الريف أو في المدينة، ولإستعارت بعض عناصرها أيضا من موضوعات الحب في الأدب العربي أو التاريخ العربي القديم.

وإهم موضوعات عاطفية إستمد منها الكتاب، قصص الحب العذري، قصة قيس وليلى، وعنترة وعبلى وغيرها، أو بعض قصص ألف ليلة وليلة، وما يروى من القصص التاريخي حول علاقات بين مشهورات النساء والرجال مثل قصة حب ولادة وابن زيدون وأمثالها.

والقصص التي استمدت من تلك القصص أو خلطت للماطفة على تلك الصورة تحاول أن تتسامى بهذه العلاقة إلى الدرجة الأفلاطونية، والنظرة إليها في ذاتها باعتبارها علاقة سامية تربط بين الرجل والمرأة، بنفض النظر عن الناحية الجسدية، فهي علاقة سامية صافية خالدة خيرة في أصلها وطبيعتها، وإن نظر إليها المجتمع نظرات ريبة وشرما لم تمكن بما شرعه المجتمع والدين من رابطة شرعية هي رباط الزوجية.

ولهذا فكل علاقة خارج علاقة هذا الزواج الشرعي علاقة آئمة في نظر المجتمع ينبغي أن تحارب ويطاردها مرتكبوها.

وقد حلل بعض أدباء العرب القدماء هذه العلاقة، مثل ابن حزم في طوق الحمامة كما ترددت على لسان الشعراء والكتاب، ورويت الأحاديث في قدسياتها.

وإن كان رجال الدين ينفون كل حديث يحمل هذا الحب قبل الزواج ولعلنا  
لا نزال نذكر مداعبة أبي نواس لشيخه حين طلب إليه أن يروي حديثاً  
فقال له :

ولقد كنا رويناً عن سعيد عن قتاده  
عن زائدة بن أوفى أن سمع بن عبادة  
قال : من مات محباً فله أجر الشهادة

ولهذا الاتجاه شبيه في أدب الغرب ، فقصّة روميو وجوليت قرية الشبه  
بقيس وليلى وكثير من قصص الرومانسيين تعتبر العلاقة بين الرجل والمرأة على  
تلك الصورة القدسية فهو ، حب خيالي مثالي محلق لا يقع على الأرض ، فإذا وقع  
إصطدم بالواقع وتحطم ، وتبدت المتاعب والآلام والحزن والأسى والفواجع .  
وعالج بعض كتاب القصة هذه العاطفة بطريقة أخرى أقرب إلى الواقع  
ولكنها لا تخلو من الروح الرومانسية . وكان للقصص الغربي الرومانسي أكبر  
الأثر في تطور عاطفة الحب في القصة المصرية أول نشأتها ، وخاصة بعد أن  
شاعت بين الأدباء قصص بول وفرجينى ، وتحمت ظلال اليزفون ، و-يرانودى  
برجراك ، وآلام فرتر ورافاييل .

ومثال هذا الحب الرومانسي موجود في كتابات وقصص كبار كتاب الجيل  
الماضى مثل قصة زينب لميكل ، وكثير من قصص تيمور ، و- عودة الروح ،  
لتوفيق الحكيم ، و- إبراهيم السكاكبة ، للمازنى .

ففى هذه القصص بعض المواقف التى لا تتفق والوضع الاجتماعى فى مصر  
آنئذ ، كما تتضمن فهما للحب على غير ما تعودت الناس فى البيئات التى يصورها  
أولئك الكتاب . كذلك نرى بعضهم يتقدمون فى قصصهم بعض الأوضاع  
الاجتماعية التى لا تقدر الحب ولا تنظر إليه نظراتهم هم المتأثرة بالغرب . والذين  
ينتظرون لهذه العلاقة بصورة أكثر تفهما وتقديراً من نظرة المجتمع المصرى الذى  
كانت لا تزال المرأة فيه محجة متخلفة قليلة الحظ من الثقافة والتعليم .

وقد صور بعض كتاب القصة من ذوى النزعة الرومانسية بعض العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة وفيها خروج عن العرف والمألوف، بطريقة يصور فيها الإثم، وتجعل المرأة فيها دائما ضحية الرجل، بإعتبارها ضعيفة مكسورة الجناح، والرومانى بطبيعته منعطف نحو الضعف حادب عليه. وحاول بعض الكتاب فى تصوير هذه العلاقات الآثمة فى نظرم ونظر المجتمع - أن يلقوا باللائمة على المدنية الغربية، وأن يعتبروا شيوع هذه العلاقات من رواسب المدنية أو من ذيوها. وصوروا المرأة الساقطة فى صور تدعو للرثاء والمطف وتجعلها فى موقف المظلومة، أو واقفة تحت وطأة الظلم الإجتماعى. وكثيرا ما تخرج معالجة هذا الموضوع فى أسلوب وعطى سافر، أو خطابى مجلل.

واقترس بعض الكتاب موضوعات الحب من واقعهم الإجتماعى وما يدور فيه من التناقض، كزواج رجل غنى مسن بفنساء فقيرة حسناء، أو بين رجل وامرأة يفصل بينهما فارق إجتماعى أو عقلى كبير. أو محاولات وعلاقات تقوم بطرق غير مشروعة تقف فى سبيلها عوائق الزواج لا أحد الطرفين .. أو عوائق العقيدة الدينية والوسط الإجتماعى بل وقد يكون الحب نفسه عائقا، يحول بين العاشقين والزواج فى المجتمع الرفى، وفى الصعيد، عادة وتقليدا توارثوه عن الماضى ومخلفاته.

ويحدثنا تيمور عن هذه العلاقة كما تصورها القصة المصرية الحديثة فيقول :  
« تناول القصص الحديث عاطفة الحب، ولكنه دار بها فى الغالب فى مضطرب حقيق محدود جعل منها فنا ضحضا لايس بذى غور عميق، فاطابع النفس لهذا اللون من القصص ما برح خاضعا لمؤثرات فى حياة الشرق وأوضاع مجتمعه الخاص، هنالك مأساة الفتاة التى يزفها أهلها إلى غير من تحب لفقدان حتم فى اختيار الزوج كما جرت العادات والتقاليد ويصل بذلك لإيثار ولأمر الزوجة لابن الأم أو نحو من ذوى القربى أو الغنى الذى علت به السن أو غيره من صنوف الناس على غير رضى من الزوجة أو قبول .



وهناك مأساة الحياة الزوجية والنمى عليها في المجتمع ، وما ينتج عنها من  
محن ، وشجون . وهناك ضروب من المأسى العاطفية يبدو فيها الحب مضطربا  
فوارا ، يعبر عما في حياة الشرق من كبت وحرمان أساسه الحياة الغالب والحجاب  
المضروب بين الرجل والمرأة ، ذلك الحجاب الكثيف الذي يسدله المجتمع الشرقي  
على العلاقات بين الرجال والنساء ، فهو يحفل من اشتراك المرأة في الحياة الاجتماعية  
إلا بقدر ، وهو يحمل من حواء شخصية ناعمة رقيقة. لم تخلق إلا للحب والهيام،  
مصدقا لقول الشاعر العربي :

كتب القتل والقتال علينا وعلى الغايات جرد الذبول

وقد أصار كل ذلك عاطفة الحب في قصصنا إلى لون من المناجاة والشكوى  
والعذاب وأجرى منها تبعا غزيرا من المأسى والافاجعات ، واحتبس المرأة في  
مخدع عطر وهاج تطلب حوله الاحداق وتحترق الانفاس ، وتذوب القلوب ،  
فكانها ما برحت شهر زاد ألف ليلة تتجدد على مسرح الزمان في مجتمع الشرق  
يوما بعد يوم ، (١).

ونرى مثالا لعاطفة الحب على تلك الصورة الرومانسية فيما قام من علاقة  
بين محسن وسنية في عودة الروح ، فهو حب صادق بين نفس محسن ، وهو  
حب تسلي به سنية إحدى فتيات الجيل الماضي من خصائص المشربيات ، وخلف  
القبائلك ، يحاول أن يوقع في شيا كهن الجيران للزواج ، وغايته الزواج كحب  
شوشو لاراهيم في ابراهيم الكاتب وهذا الحب ليس له دافع ولا غاية عند شوشو  
وعائلتها سوى الزواج ، ولكن ابراهيم لا يكتفى بأن تكون غاية هذه العلاقة هي  
الزواج ، إنما يرى ضرورة وجود الحب في ذاته رابطا بين شخصين ، بين  
الرجل والمرأة حتى لو لم يكن لينتهي بالزواج ، وتراه يمارس هذا النوع من  
الحب مع وليلى ، فهي تحب وتمضى في الحب دون غاية الزواج ، وقد أرضت هذه  
المرأة - المودرن - ابراهيم ، أرضت طموحه ، ووجد فيها ضالته التي افتقدتها

(١) دراسات في الفصحى والمصرح ابيدور ص ٩٣ .

في شوشو، ولكن إبراهيم مع أعجابه بها وأكباره لها كان يحشاهما، كان يحشى فيها جرأتها وأندفاعها، وبهشت الحشية عنها في نفسه بمجموعة من العوامل الإجتماعية، والنفسية، ورواسب من التقاليد، التي تؤمن في أعماقه بالمرأة الشرقية وإن كان يبدى نفوره منها ولعجابه من تأخذ بالروح الغربية.

ونرى نموذجاً ثالثاً من الحب في سلوى في مهب الريح لمحمود تيمور، وهو حب من لون فريد، ليس مما نعهده كثيراً في مصر، وإن كان مألوفاً في أوروبا، وصورة كسبائها بألوان وملامح مختلفة، فسلى فتاة من الطبقة الوسطى تسعى جدها لتكون من الطبقة الأرستقراطية، يشتت الطرق الانتهازية على حساب حياتها وجسدها، وهي تتخذ من العلاقة سبيلاً للوصول، تسخر الحب بصورته الجسدية لتبلغ غايتها فهو صورة من صور الطفيليات الإجتماعية، وقد تتكرر بطريقة أو بأخرى عند بعض كتاب القصة الآخرين مثل نجيب محفوظ.

وينظر بعض الكتاب للسقوط، نظرات مختلفة، فلم تعد الساقطة تثير النفور أو الاشتمزاز بمثل الصورة التي كانت مسمومة في المجتمع، بل ترى بعض الكتاب ينظرون إليها نظرة إنسانية، فهناك الدوافع المختلفة التي تدعو لسقوط المرأة، كالحرص على لقمة العيش عند كثير من ساقطات نجيب محفوظ، وتيمور في المصاييح الزرقاء، كأن بعض الكتاب لا يحرص على إبراز هذا الدافع الإجتماعي والإنساني، بل يصور السقوط وكأنه هواية أو ضرب من التسلية وتزجية للفراغ كما في قصص إحسان عبد القدوس.

وظهرت في أفق القصة الحديثة روايات تحاول أن تتحدث عن الحب الحر، أو حرية المرأة في الحب، لا تموقها التقاليد ولا تكون فيه راضخة للرجل أو لا يكون الرجل هو دائماً صاحب المبادرة. وظهر هذا الاتجاه خاصة عند بعض الفصصيات العربيات مثل كوليت خوري، وليلى بعلبكي، ولطيفة الزيات.

وتتجه القصة الغربية إلى معالجة هذا الموضوع بصورة عصرية، لا بالصورة التي عرف بها الحب في العصور الخوالي، في قصص الفروسية، والمثل العليا عند

الكلاسيين ، وقصص الحب الطاهر والمواطن السامية عند الرومانسيين . فلم يعد الحب ذلك الشيء الذي تقوم في طريقه الصداق والمقبات الهائلة ، والتي يفخر العارس بحربها وجهادها حتى يصل في النهاية إلى محبوبته أو يقتل دونها . كالم يعد الحب تهويما وأحلاما رومانسية جميلة، وأحزانا ، وانراشا، ولا سهرا وبكاء . لأن المرأة لم تعد كما كانت محجوبة ، معززة بحوطة بالحراس ، كالم تعد في خيال الشعراء ملاكا ، أو مخلوقا سماويا يسكب بين يديه العبرات ويترنم بالتراتيل والتسايع . بل زلت المرأة إلى الشارع ، وشاركت الرجل في العمل ، فهي أمامه دائما في البيت والشارع والمصنع والمكتب . وهكذا بدأ التسامح في فكرة الناس عن الحب ، ولم يعد للجنس في أذهان المصريين رهيوبته ، ولا للحب قدوسه ، وإنما صارت الحياة العاطفية أقل تعقيدا ، وقد تكون بعض النساء سعيدات بهذا التغيير . أما بالنسبة للقصة فيرى أحد نقادها أنه تطورت بها إلى أسوأ ، لأن الحياة أصبحت أقل تشويقا ، فقد كان من الصعب على الروائي فيما مضى أن يضع نهاية لزواج أو حتى خطوبة ما في سبيل حب جديد ، أما الآن فإنه من اليسير على القاص أن يضع نهاية لاي زواج ، لأن العنصر الإجتماعي أصبح أقل أهمية إزا من هذه الأشياء لتكروها ، وعدم ندرتها . كما كان في الماضي إذ كان هناك مخرج واحد أمام الزوج أو الزوجة عند الكاثوليك هو الموت عن طريق الانتحار أو القتل . وهو نهاية مثيرة لقصة .

ولالدوس هكسلي مقال رائع بعنوان « سباق الحواجز » ، obstacle race ، يبدأ بتحليل رائع لرواية ستندال أرمانس Armance التي يقف فيها الدين والتقاليد والشرف والرفاهية والمال حواجز تفرق بين الأحبة . يقول هكسلي عن بطلي القصة : « مسكين أوكتاف ، ومسكينة أرمانس فإن حياتها كلها سلسلة من سباق الحواجز ، تسلفا وزحفا تحت الحواجز ، والنفوذ من خلال مسالك ضيقة ، والنهاية التي كسبها كل منهما أدمان في الأفيون بالنسبة لأوكتاف ، وحجرة ضيقة في دير للراهبات بالنسبة لأرمانس .

ولو كان الأمر كذلك اليوم لاستطاعا أن يعيشا حبهما ذلك في بساطة ويمرر  
بهما في طريقة الطبيعي أو غير الطبيعي ، فالأمر اليوم أقل زمنًا وأكثر سهولة.  
ويضرب هكسلي مثلًا للحياة العاطفية والجنسية في القصص الروسية بأنها  
تجمر فيها يسيرة دون تعقيد . وأجل ما يمثل سباق الحواجز في القصص الانجليزية  
الحديث قصة « أجنحة الحمامة » .

ويعالج بروس وجيد بعض حالات الشذوذ الجنسي ، كما يعرض د . هـ .  
لورنس في قصصه حياة الجنس وشذوذه دون ستار أو موارد في قصص مثل  
« عشيق اللادى تشاتلى » . ويعتقد لورنس أن الحب لا يتم ولا يبلغ غايته إلا  
بإكمال جانبيه العاطفى والجسدى ، فإذا تعطل أحدهما خاب الآخر وضل .  
وتجسد فرانسوا مورياك يعالج موضوع الحب في قصصه . ولكن بطريقته  
الخاصة التي تميل إلى التحفظ المتأثر بالكاثوليكية ، التي لا تزال ترى قيام بعض  
الحواجز .

#### الموضوع الاجتماعى :

وأستأثرت الموضوعات الاجتماعية باهتمام كثير من كتاب القصة وخاصة في  
المرحلة الأخيرة ، ويعرض الكتاب للمشكلات الاجتماعية التي شغلت رأى العام  
ودعاة الإصلاح في مصر طوال القرن الماضى والنصف الأول من هذا القرن ،  
وعلى رأس تلك المشكلات التخلف ، والفقر ، والمرض ، والجهل ، ومفارقات  
الأوضاع الاجتماعية ، وخاصة بين الطبقات . ولكل مشكلة من هذه المشكلات  
فروعها المتعددة والمتنوعة ، فمن فروع التخلف ضعف الخدمات ، وقلة الرعاية  
التي توليها الدولة ، واضطراب الجهاز الحكومى وضعفه عن إنجاز المهام الملقاة  
عليه ، وعدم مساندة ركب الحضارة والانتفاع بالمكاسب التي هيأها التقدم العلمى  
للإنسان في شتى المجالات ، ويحصل بالفقر وينبع منه كثير من المآسى الاجتماعية ،  
التي تنتج عن عدم كفاية الإنتاج ، وعدم قدرة الدولة على الكفالة الاجتماعية عن  
طريق المعاشات والتأمينات ، والضمانات الاجتماعية المختلفة التي تحول دون وقوع

الإلسان المواطن بين براثن الفقر ، والذي يؤدي به في النهاية إلى الرذائل، وألوان من الانحرافات والشذوذ التي تمتد من الأمراض الاجتماعية ، وتقاس بقلتها وكثرتها المجتمعات ، فيحكم لها بالتقدم أو عليها بالتخلف .

وكذلك الحال في المرض والجبل ، وهما صنوان ، فالأول علة جسدية تعمق القوة البشرية عن العمل بكل طاقتها ، كما يمنع الثاني القوة الخلاقة من الإبداع .

وقصة الشعب في مصر مع الفقر طويلة منذ قيام محمد علي بالإستيلاء على السلطة في مطلع القرن الماضي واستيلائه على الأرض من الفلاحين ، الذين أصبحوا يملكون فيها بالسخرة ، وكانت كلها ضيعة كبيرة لمحمد علي ومن يصطفيه من الأتراك والأجانب ، فكان يجب لمن يشاء الضياع بفلاحيه ، وعلى هذه السنة سار أبنائه وأحفاده من بعده، ومن هنا قام الأقطاع الزراعي ، وقامت طبقة ملاك الأرض ، كبار الملاك ، حتى بعد أن أبيع أملاك الأرض الزراعية . وكانت طبقة الملاك لا ترى فيمن يزرع الأرض من الفلاحين سوى مجرد أجراء عبيد للأرض ، مثلهم مثل ما يدب عليها من الحيوان ، وما يثبت فيها من النبات ، كله مسخر لمصلحة السيد صاحب الأرض الذي لا يذكر الأرض ومن عليها إلا عند حاجته للبال ، وهو مقيم في القاهرة وعواصم البلاد يحيى حياة كلها رفاهية ، وينفق المال الذي أستنزفه من عرق الفلاحين ذات النمين وذات اليسار ، في مصر وفي أوروبا .

وجاء الاحتلال الإنجليزي فلم يحاول الإنجليز معالجة هذه الحال ، بل تمحوا في مصر هذا الاتجاه إلى الاستغلال الزراعي ، وأخذوا أنفاس بعض الصناعات التي كانت قد بدأت تقوم على يدي المصريين في عهد محمد علي ، وحولوا مصر إلى ضيعة ومزرعة كبيرة للقطن . لسادة لانكشير أصحاب احتكارات صناعة النسيج .

ولعب القطن أدوارا في حياة الشعب المصري لأنه أصبح مناطق حياتهم ، وعصب الإقتصاد المصري لفترة من الزمن . وكان لتعلقه به أثره الكبير فيما أصابه من هزات ، وأزمات مالية حادة ، أخطرها ما حدث عقب الحرب العالمية الأولى ، ثم في ثلاثينات القرن الحالى من ١٩٣١ إلى ١٩٣٤ وهي الأزمة

الطاحنة التي جرت على الفلاحين وصغار التجار وأصحاب المهن ومتوسطى الدخل كثير آ من الولايات ، بينما ازداد الامتياز ثراء .

وكان من نتيجة هذا كله أن شعر المصريون بحاجة ملحة إلى امتلاك أمور اقتصادهم بأيديهم كما كانوا يحلمون بالإصلاح الزراعي وتصبح الأرض في أيدي الفلاحين ، لا ملاكها من الأتراك وأيدي أمثالهم من الباشاوات ومن أقتدى بهم من الشركات الأجنبية . كما كانوا يحلمون أيضا بالإصلاح الاقتصادي ، بطريق امتلاك مقاليد التوجيه الاقتصادي في البلاد أو توجيهه لصالح أبنائها - ومن هنا تودى بتحديد الملكية الزراعية منذ فجر الحياة الدستورية ، وتكرر هذا النداء بصورة أو بأخرى من المصلحين ، ونواب البرلمان ، والكتاب . كما أقام طلعت حرب صرح الاقتصاد المصري بإنشاء بنك مصر وشركاته ، وكانت تلك خطوات في طريق الاتجاه الاشتراكي الذي جاءت به ثورة ٢٣ يوليو .

ولم تكن الأزمة الثقافية والعكرية أقل من الأزمة الاقتصادية والاجتماعية ، وقد كانت الأوضاع الاجتماعية في مصر يسودها كثير من الاضطراب نتيجة العوامل الاقتصادية ، ووجود الفوارق الطبقة البالغة ، وشيوع الجهل ، والعقائد والتقاليد الرجعية التي تراكمت ورسخت في وجدان الشعب . وزاده تمسكا بها جناية القيم الخاطئة . للدين ، وما انحدر إليه الدين من مجموعة المظاهر والاعتقادات البالية الفاسدة ، التي تساعد على الجور بل وتنتهك في عزائم الشعب ، وهمة كالسوس ، وساعد على بقائها على تلك الصورة الحكماء ، بمحصرهم على أبقاء الجهل .

لازم الإصلاح الاجتماعي ، الإصلاح الثقافي ، وسارا معا ، في طريق ، وليس غريبا أن كان أوائل دعاة الإصلاح الاجتماعي والثقافي من الرجال الذين تلقوا تعليمهم في أوروبا مثل رفاعة رافع الطباطبائي ، وعلى مبارك وعبد الله فكرى ، وقاسم أمين ، وكذلك كان دعاة الإصلاح الديني من أنتمت عقافتهم ، وتحرروا من التفكير التقليدي ، بالتزود بالاتجاهات الفكرية الجديدة وبمناصر من الثقافة الغربية مثل جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وتلاميذهما .

وهكذا ظهرت الثورة الإجتماعية في مصر، وكان من علاماتها دعوة قاسم أمين إلى تحرر المرأة وأتجاه مصر بقوة إلى التمدن، والاقتباس من حضارة الغرب، وتحلل المجتمع المصرى شيئا فشيئا عن حياة العصور الوسطى إلى حياة جديدة يميزها الاتجاه إلى تغيير الزى، وشيوع الزى الأفرنجى بين طبقات المتعلمين أولا ثم بين عامة الشعب بعد ذلك ثم أنتشار المدنية الغربية عن طريق الأخذ بمظاهرها المختلفة من مواصلات حديثة كالفطارات والسيارات والطائرات، والانتفاع بخدمات الكهرباء والتليفون والتلغراف والاذاعة . الخ، ثم لإن نظام الحياة الحديثة آخر. يتغلغل شيئا فشيئا في حياة المجتمع المصرى، فى الأسرة وداخل المنزل، وتغير السلوك الجماعى والفردى .

ولكن هذه التغيرات الإجتماعية فى مصر كانت تسير فى ببطء وتحفظ، ولم يحدث بها ما حدث فى حواضر تركيا على سبيل المثال، لحرص المصريين على مقومات حياتهم الشرقية العربية الإسلامية، الذى ظهر جليا فى تمسكهم باللغة العربية، والكتابة العربية، وغيرتهم على الإسلام وتعاليم الإسلام وأصوله . وكان الموضوع الاجتماعى يشغل جانباً من القمص قبل الحرب الثانية، لكنه كان شاغل أكثر القمص بعدها .

### أسلوب القصة

منذ بدأت القصة في الظهور ، في الأدب الحديث بالترجمة أو التأليف كان الطابع الغالب على أسلوبها القصة الفصحى ، وبدأ بالاتجاه إلى الطابع الخطابي ، ومحاولة التأثير على القارئ تأثيرا بلاغيا ، برنين العبارة ، وحسن الصياغة ، وضروب المجاز وفنونه ، وتكاد أن تكون هذه الخاصية لازمة من تصدى للكتابة أمثال رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك ، ثم محمد لطفى جمة ، والمويلحى ، ومصطفى لطفى المنفلوطى .

وظل هذا الأسلوب الخطابي مؤثرا على كتاب القصة في الجيل التالى عند أمثال محمود طاهر لاشين . يقول يحيى حق :

« يميل الاستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابي ، وهو ما يجب أن يقلع عنه لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصة ، فالقصة ليست خطبة ، بل هى حكاية يسردها لك المؤلف فى أذنك هامسا ، وهل وجدت هامسا يخطب ؟ » (١)

على أن هذا الاتجاه البلاغى والخطابى كان نموذجا لكتابات العصر جميعا ولم يكن أمرا قاصرا على القصة . فقد كان غالبا على المقالة ، والشعر . ولكن بعض الأدباء رأى مع ذلك التحرر من هذا الأسلوب فى بعض الفنون الأدبية وخاصة ما لم يكن فى الأصل عربى المنشأ كالمسرحية والقصة . وقد دعا محمد عثمان جلال إلى الكتابة بالعامية وترجم كثيرا من الفرس والمسرحيات إلى العامية المصرية . وجاء من بعده من نهج نهجه كحمود تيمور الذى ألف بعض النصوص فى مطلع حياته القصصية بالعامية ، ومنها قصة « أبو على عامل أرتيست » ، وألف توفيق الحكيم بعض مسرحياته الأولى بالعامية (٢) . كما أجرى منظم الحوار فى « عودة الروح » بها .

(١) خطوات فى النقد ص ١٩ .

(٢) ومنها مسرحيتا « العوالم » و « الزمار » .



وقام النزاع بين الأدباء والنقاد حول الكتابة بالعامية في القصة والمسرحية بل وكتابة الأدب عامة ، واستقر هذا النزاع أو أوشك أن ينتهي إلى إقرار العامية في المسرحيات المحلية وحوار القصص الواقعية ، واتخذت الكتابة بالعامية اتجاهات مختلفة .

أما الاتجاه الأول فهو أن بين المؤلف القصة باللغة الفصحى ويجري بها حوارا بالعامية ، لكي يعبر عن الموجه الطبيعية للأشخاص ، مثل ما في عودة الروح ، وبعض قصص يحيى حقي .

والاتجاه الثاني أن بين الكاتب قصته ويجري حوارا باللغة الفصحى مثل طه حسين ونجيب محفوظ . ويرى النقاد أن من نقائص هذا الاتجاه أن يبدو الحوار أحيانا وكأنه غير مقنع على لسان الشخصيات التي تجريه ، وخاصة إذا كانت لغة الحوار تسمو بأفكار وعبارات ليست من واقع الشخصيات التي تتحدث به ، ومن هنا كان الانفصال بين الأسلوب وموضوع القصة ، أو كان التباين بين الواقع والقصة . وهذا الانفصال يحول دون القاري والاندماج الكامل في القصة ، بل ويخلل إليه أن الذي يحدث بين السطور هو الكاتب نفسه ، وأن الشخصيات ليست سوى دمي يناوئة تنطق بما تلقن ولا تدرى في الواقع فحواء . ومن هنا يبدو التكلف والتصنع .

ولكن أصحاب هذا الاتجاه يردون بأن الواقعية في الأسلوب والأفكار والوجدان وليست الواقعية واقعية اللغة ، فإن باستطاعة الكاتب المتمكن أن يجري حوارا بالعامية لكنه يتم عن شخصيات بسيطة في التفكير والحياة ، وليس شرطاً أن تكون الفصحى دائماً لغة المثقفين أو طبقة خاصة من الناس ثم إنه ليس شرطاً أن يكتب الكاتب حوارا بالعامية فينبغي نقلها تماماً أو صورة مطابقة لما يجري بالحياة العادية ، وليس من عمل الكاتب أن ينقل نقلاً فوتوغرافياً ما يرى أو يسمع ، إنما هو يختار وينسق ثم يخلق من بضاعته ، وأسلوبه ما يقترب من الواقع أو يقتنع القاري به في لفته التي يراها ملائمة ومناسبة ، ولا تعجز الفصحى مع ذلك عن اصطناع روح العامية ، وإن استغنت عن ألفاظها وتراكيبها .

والاتجاه الثالث يميل إلى إنشاء لغة وسط بين العامية والفصحى فهي عامية

مفصلة ، أو فصلى مبسطة . وأول من اتجه هذا الاتجاه من الكتاب في كتاباته إبراهيم عبد الفادر المازنى . وكتب بها توفيق الحكيم مسرحية « الصفتة » وسامها باللغة الثالثة ، وهى وسط بين العامية والفصحى ، وقدم لمسرحيته بشرح لها قال فيه انه من الممكن أن تقرأ كما تقرأ الفصحى أو كما تقرأ العامية . ويعود إلى هذه اللغة الثالثة فى مسرحية « طعام لكل فم » .

وقد أشار جب Gibb إلى صعوبة موقف القصة العربية الحديثة لاصرار الكتاب على الكتابة بالفصحى ، بينما الاتجاه الوقعى وطبيعة القصة يقتضيان الكتابة بالعامية .

ولا نجد مثل هذا الجدل بين غير أدباء العربية لأن لغة الكتابة هى لغة الحديث فى اللغات الأخرى غالباً ، وقد قامت هذه المشكلة فى العربية للانفصال بين لغة الكتابة ولغة الحياة اليومية ، وللتباين الواضح بينهما لدرجة أنهما تكادان أن تكونا لغتين منفصلتين . ولكن الفروق بينهما كانت جوهرية وكثيرة فى الماضى ومنذ نصف قرن أو أكثر ، ولا تزال هذه الفروق تقل ، واليون بينهما يضيق ، بكثرة التعليم واتساع نطاق الثقافة ، والعمل الدائب لوسائل الاعلام ، وانتشارها بين الناس كالمصحافة والأذاعة ، ولاستماع الناس لحطب الجمع وسماع القرآن والتلاوة به وهكذا ...

وهناك غير مشكلة العامية والفصحى وأيهما أليق لكتابة القصة ألوان من الأسلوب ، فقد تمود كتاب القصة منذ بدأت فى الظهور على الكتابة بالأسلوب السردى ، وهو يغلب على غالبية كتابها إلى الآن ، إلا أن بعضهم حاول الخروج عن هذا السرد والتجديد فيه عن طريق اضافة ظلال عقلية أو نفسية مختلفة إليه . عن سواء بالرمز والايحاء أو بالصورة ، كما عمد بعضهم إلى الأسلوب المركز البعيد عن الاستطراد ، والذي يعطى ما يحمل من المعانى دفعة فى جمل وفقرات مركزة متتالية دون الاستعانة بأدوات الربط المعروفة . واستخدم يحيى حقى هذا الأسلوب فى قصة « عتر وجولييت » .

يقول أحد من تعرضوا لهذه القصة (١) .

« يعني حتى يكتب هذه القصة على طريقة الشعر الحر - في الشكل - ، فهو يقسمها إلى مقاطع ، يحمل كل مقطع منها معنى جديدا ، وهو قد استغنى عن أدوات الربط وحروف السببية فلن نجد في القصة : لذلك ، ومن هنا ، ومعنى هذا ، والسبب في ذلك ... الخ ، تلك الكلمات التي يجد فيها قيودا تقيد المعنى وتحدد من حرية الأفكار » .

واستعاض المؤلف عن هذه الحروف والأدوات بروابط أخرى ، هي تسلسل السياق ، أو المعنى أو الإحساس في ذهن القارئ . وشعوره . هذا في الذهن أما في الشكل فقد استعاض عنها بالنقط ، والنص وتقسيم الجمل إلى فقرات والبدء من أوائل السطور . وتبدأ القصة . بقوله :

« هو مسكن فنيير أمامه نصف سطح يشقه - كأوتار العود - جبال التيسيل . فرحت به الست كوكب لأنها تكره المساكن المكتومة ، ولا تطيق العيش إلا حيث يخفق الهواء » .

---

(١) سعد الدين وجيه مجلة الادامة عدد ٤/٢/١٩٦١ .



---

الباب الثالث  
القصة المصرية وأشهر أعلامها  
قبل الحرب العالمية الثانية  
١٩٢٠ - ١٩٤٠



### محمد حسين هيكل وقصة زينب، والروح المصرية

وحين فصل إلى الدكتور هيكل وقصة زينب ، فيلنقى أن تنبه إلى هذه الجماعة من الأدباء والمفكرين التي نصبت من نفسها مبشرة بالروح المصرية داعية لها ، باحثة عنها لاستثارتها في كل جانب من جوانب الحياة المصرية المعاصرة ، من التاريخ القديم ، وكانت شخصية مصر ومحنة مصر ممثلة في أرضها وتراثها وتاريخها شغل الكتاب والسياسيين في مطلع هذا القرن .

ولد هيكل سنة ١٨٨٨ م بقرية من قرى السنبلاوين بالدقهلية ، في أسرة ريفية وتلقى تعليمه بقرية ثم بالقاهرة حتى حصل على أجازة مدرسة الحقوق سنة ١٩٠٩ م وأتم دراسته بباريس وحصل فيها على الدكتوراه في الإقتصاد السياسى سنة ١٩١٢ .

وعاد إلى مصر واشتغل بالمحاماة ثم بالحياة السياسية والصحافة ، وانضم إلى حزب الأحرار الدستوريين ، وتولى تحرير جريدته ، السياسة ، سنة ١٩٢٢ . وظل كذلك ، حتى بلغ في الحزب مرتبة الوزارة فتولى وزارة المعارف ، وظل يشغلها كلها جاء الحزب إلى الوزارة . ثم تولى رئاسة مجلس الشيوخ سنة ١٩٤٥ وظل بها حتى سنة ١٩٥٠ .

وتفرغ بعدئذ للكتابة السياسية والأدبية حتى توفي سنة ١٩٥٦ م .  
• ينقسم إنتاجه إلى مقالات ودراسات وبحوث ، وقصص ، بعضها في السياسة ، والأدب والقد والتاريخ . وبدأ كتابتها أثناء الطلب بكلية الحقوق ، حيث فتح له الدكتور لطفى السيد صفحات الجريدة . وقد رعاه معلم الجليل وغرس فيه محبة مصر ، إذ كان رائدا للدعوة المصرية .

وكتب في باريس رواية « زينب » ، وظهرت له بالسياسة مجموعة كبيرة من المقالات ، منها مجموعة اشترك فيها مع طه حسين في « فصول في الأدب والنقد » ، وسمى مجموعته « أوقات الفراغ » . وأخرج كتابا ضخما من جزأين عن جان جاك روسو ( سنة ١٩٢١/١٩٢٢ ) .

وكتب سنة ١٩٢٧ كتاباً عن رحلة قام بها إلى السودان سماه « عشرة أيام في السودان » . وفي سنة ١٩٢٩ أصدر مجموعة من المقالات بعنوان « تراجم مصرية وغربية » ، وفي سنة ١٩٣٠ في عهد صدقي باشا أصدر مع المازني وعنان كتاب « السياسة المصرية والانتقال الدستوري » . ثم أعقبه بكتاب « ولدي » ، وهو كتاب مذكرات ومشاهدات ذكرى لابنه المتوفى سنة ١٩٢٥ .

وفي سنة ١٩٣٣ أصدر كتاب « ثورة الأدب » ، وهو مجموعة مقالات ودراسات أدبية يعرض فيها للثورة الأدبية في مصر منذ الحركة العربية . وتحدث فيه عن القصة المصرية وعوامل النهوض بها وقدم نماذج لفنص مصري وطني يعتمد فيه على الأسطورة الفرعونية .

ويتهجه في سنوات الثلاثينات إلى الكتابة التاريخية الإسلامية فيصدر مجموعة كتبه الإسلامية عن شخصيات الإسلام البارزة محمد النبي صلى الله عليه وسلم ، وأبي بكر ، وعمر .

وينشر في أوائل الخمسينات مذكراته في السياسة المصرية في جزأين ، ثم يعود إلى الكتابة الأدبية الخاصة ، والنص خاصة ، فيكتب قصة « هكذا خلقت » سنة ١٩٥٥ .

والروح المصرية ، والوطنية المخلصة الصادقة تتجلى في معظم كتاباته ، منذ مقالاته الأولى في الجريدة . وفي قصة زينب ، وفي مقالاته في أوقات الفراغ ، التي ينيه فيها إلى جوانب الإصلاح الإجتماعي بمصر ومكانة المرأة ، وموقف الدين من الحياة المصرية ، ويدفع فيه بعض المستشرقين عن مهاجون الإسلام ويدعون بأنه سبب تأخير المصريين .

كما يهتم بمرض مفاخر الحياة المصرية القديمة ، وما قدمته حضارة الفراعنة من إعجاز في جوانب القنن وفنون الحياة مما بهر الناس وعلاء الغرب خاصة حين وقفوا على الكنوز المصرية ، في مقبرة توت عنخ آمون . ويدعو هيكل في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية ، وإلى ضرورة بعثها



والتمسك بها وأبرزها قوية نابضة في شتى جوانب الحياة المصرية المعاصرة في الأدب والفكر والفن والعلم . والسياسة والإجماع .  
ويترجم في « تراجم مصرية وغربية » لرجال مصر وزعمائها من قدموا لها خدمات جليلة وعجيب أن يقدم تراجمه المصرية بترجمة عن الملكة المصرية المظلومة « كيلوباترا » . وهو بطبيعة الحال يريد أن يصفها كما فعل شوقي في مسرحيته . وتستمر دعوته في ثورة الأدب إلى أدب مصري ، وقصة مصرية تستمد بعض أصولها من الفرعونية لأنها في رأيه ورأى كثير من دعاة المصرية تمثل الجذور العميقة الخالصة للروح المصرية الصليمة .  
« زينب »<sup>(١)</sup>

ويدور موضوع القصة حول حب حامد بطل القصة وهو أحد أبناء ثرى من الريف ، لزينب ، فتاة ريفية فلاحية على جانب كبير من الملاحظة والحسن الطبعي في الريف المصري . وتدور القصة ، لتظهر الصراع في نفسي حامد وزينب حول هذا الحب الذي تختلف نظرة كل منهما إليه . وتحاول زينب أن تلتقي بحامد وتحاول حامد أن يلتقي زينب ولكن تحول بينهما عقبات كثيرة ، من الفوارق الاجتماعية . والتقاليد ، ونرى حامد يتعلق بزينب بإعتبارها زهرة جميلة يحقق فيها معنى الأثمنة الذي يفقده في قريبته عزيزة ، وتحب زينب حامد متمثلة فيه الشاب المتعلم ماض أمل كل فتاة ريفية طموحة مثلها . ولكن زينب تظل ضحية تردد حامد وسليبيته وخضوعه للتقاليد العتيقة التي يدور في محورها رغم نزعة

(١) راجع دراسة هذه القصة في :

- ١ - « الأدب العربي المعاصر في مصر » لشوقي شيف طبع دار المادف سنة ١٩٥٨ س ٢٣٨ وبمدها .
- ٢ - « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » لـ دكتور عبد الحسن طه بدوسنة ١٩٦٣ س ٣١٧ وما بعدها .
- ٣ - « فجر القصة المصرية ليحيى حقى س ٢ وما بعدها .
- ٤ - « دراسات في رواية المسرحية المصرية » لدكتور علي الراعي
- ٥ - « الروائي والأرض » لدكتور عبد الحسن طه بدوس س ٤٥ طبع الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ بالقاهرة .

الصحريّة ، وتعجب بشاب آخر من فتيان القرية يمثل لها معنى الرجل ابراهيم ، وبهذا يكون ابراهيم حب زينب الواقعي ، وحامد حبها المثالي ، ولا تحقق في حياتها أيًا منهما إنما تزوج من آخر لا تحبه ، وتدفع حياتها في النهاية ثمنًا للحب. وثمنًا للصراع في نفسها وضحية للتقاليد وظروف الحياة الريفيّة .

ويرى النقاد أن الموضوع الذي استغرق جانبًا كبيرًا من اهتمام الكاتب في القصة هو الطليعة الريفيّة ، إذ يعتبرها يعي حتى أول القصص في أدبنا الحديث بل إنها لا تزال إلى اليوم ، أفضل القصص في وصف الريف وصفًا مستوعبًا شاملًا (١). وكذلك يرى على الراعي أن الريف يلعب في القصة دورًا في عرض شيق للوُف ، ولوحات حية جميلة ، واكتنبا مجرد لوحات ، وصور تفرى ، مما يقربها من المقالات الوصفية ، فالوصف فيها دائم متكرر للطليعة ومظاهرها يلج به هيكل على قرائه إلحاحًا شديدًا ، وليس للطليعة عند هيكل من القيمة الفنية المرتفعات ، وذرينج ، مثلاً في قصة بروثي ، والسبب في هذا ليس راجعًا إلى نقص مقدرة هيكل الفنية وحسب ، بل مرده كذلك إلى ضعالة إحساسه بالطليعة ، وقلة أتماله بهذا الإحساس (٢).

وشخصيات القصة غير واضحة المعالم ، وإن كان أظهر ما يتصف به بطلها حابد التردد الذي بينه وكأنه مزدوج الشخصية ، أحيانًا ، وأحيانًا كأنه شخص سلبى ، مسلوب الإرادة ، ضعيف أمام كل شيء ، لا يتخذ موقفًا حاسمًا . وهو دائمًا يحس بوضعه الإجتماعى ويعمل له كل الاعتبار حتى في أدق مواقفه مع فتاته زينب . فحينما قبل زينب لأول مرة ، أحسن بقتليرة تسرى في كل جسمه ، كانت أولًا بقتليرة الرغبة ، ثم أنفلبت مرة واحدة بقتليرة العظمة والترفع ،

(١) راجع « فجر القصة المصرية » ليحيى حتى ص ٤٣ .

(٢) راجع « الأدب العربى المعاصر في مصر » لعوقى ضيف ص ٢٤٠ / ٢٣٩ طبع دار المعارف سنة ١٩٥٨ .

ودراسات في الرواية المصرية لبل الرامى ص ٤٢ .

وقد خيل إليه وكان الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على رأسه .

ويظل هذا الشعور يلازمه حتى آخر الرواية بعد أن تزوجت عزيزة بغيره وتزوجت زينب بحسن . وهو لا يريد أن يعنى في حبه لزينب ، وحينئذ لا يتزوج عزيزة يشعر بأسمى لا شيء إلا أنه لم يستطع أن يحقق ما يفرغه وضعه الطبقي لزواجه لأنه وزينب على سلم واحد من طبقات التخمية .

ويقلب على القصة الطابع الرومانسي في إسهام معالم الطبيعة في علاقات الأبطال العاطفية، ولكنها من ناحية المماثلة الفنية ، تتردد بين فن المقالة الوصفية، والقصة الفنية

والروح المصرية في القصة غنية عن البيان ، وهي تتجلى بوضوح في حماس الكاتب للفلاح المصري والريف المصري ورغبته الملحة في إصلاحه ، وفخره به، وقد كان مدعاة احتقار وأزدراء من طبقة حكام مصر من الأتراك الذين كانت الروح المصرية أو قل الوطنية المصرية ممثلة في ثورة عرابي نبضه حياة واحتجاج عند تمسكهم بالحكم دون أبناء الأرض الطيبة .

ويتم هيكل في بدء لشرة القصة بالتوقيع . بقلم مصري فلاح .

وحب المؤلف الأرض ومن عليها هو الذي دفعه إلى رسم تلك اللوحات الفنية الجميلة للقربة، يوثق حبه وأحاسيسه وحنينه . يقول :

« .. ولما صلى حامد ركعتيه مع الجماعة خرج إلى جهة المزارع التي لا تزال خالية من كل شيء ، وهواء تلك الساعة خالطته الرطوبة يزيد من نشاطه ، وكل شيء يخرج قليلا قليلا من دثار الخفاء ، والافق يتجلى عند مرمى النظر. فتكتشف أمام العين المزروعات بعد أن أخذت نصيبها من الطل ثم أحمرت السماء في المشرق وطلعت الشمس تلامس الأرض وتحيي الموجودات تحية الصباح ، ثم تملو وترتفع ، وينقلب لون القرص الأحمر المهادى الباسم في مظهره . ويرسل بأشعته فتتلاها تحتها قطع الطل على أوراق الشجيرات والحشائش النابتة على المروى ،

فتطرق المزرعة الهائلة بقلادة ترينها . وحامد بين هاته الموجودات يمشى مفكرا بطرق أحيانا ، ويتطلع إلى ما حوله أخرى . ثم ابتداء الفلاحون يفدون إلى عملهم فرادى كل يهيم بمحور مزرعته الصغيرة التي يملك ورثها عن أبيه عن جده ، أو جاد بها الحظ وأعطته أياها المصادفة التي لا ينتظر ومعه بقرته أو جاموسته ، أو هو قد اكتفى بقراسه ، فإذا مر بحامد التي عليه تحية الصباح ، ثم استمر في سيره متدهشا ، ما شأن هذا الإنسان هنا في تلك الساعة من النهار ؟ . وحامد يفكر كيف يتسنى له أن يكون إلى جانب عزيزة وليس عليهما من رقيب ؟ . أو أن يبشها ما في نفسه ليسمع منها أنها تحبه ، يريد أن يسمع تلك الكلمة ومن قها ، فهل إلى ذلك من سبيل .

وكان حبه لمصر نيمًا فياضًا روى أحاسيسه في هذه القصة ، وزاده شعوره بالحنين في غريته بباريس ، وكان أستاذه لطفى السيد قد غرسه في نفسه ونمائه ولازال متعلقًا بأرائمه في ذلك ومتنبها له .

وكان حنينه لمصر دافعا قويا أمله عليه كتابة القصة . يقول : « ولعل الحنين وحده هو الذي دفعني لكتابة هذه القصة . ولولا هذا الحنين ما خطت قلمي فيها حرفا ، ولا رأت هي نور الوجود . فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أقرأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر وما تقع عيني هناك على مثله فيما ودني للوطن حين فيه عذوبة لا ذعة لا تخلو من حنان » (١).

وإذا كان حب هيكلم لمصر يتصف بالطابع الرومانسي أحيانا ، تظهر في هذه الغنائية الحاملة التي يصف فيها طبيعة الريف ، أو أحاسيس حامد في جولاته الريفية ، وأنطباعاته عن كل ما يرى ويلامس ، فإنه لم يغفل عن واقع الحياة الريفية البائسة ، ووضع الفلاح المصري المرزى نتيجة إهمال الدولة له وأنشغال الحكام

(١) راجع قصة زبيب ، ونهر القصة المصرية ليعلى حقي ص ٤٠ .

(٢) راجع مقال الدكتور غنيمي هلال مجلة الآداب عدد مارس ١٩٦٣ .

عنه بمسراتهم وشئونهم الخاصة ، ولانقطاع الروابط الوجدانية بينهم وبينه ، لانهم لا يشعرون بأنه منهم ، بل هم طبقة مميزة وافدة .

وقد كان من محاور فكر هيكل هذان المحوران اللذان تمثلان في صورة مآقي رواية زينب ، وأعني محور الحب لمصر ، والرغبة في الإصلاح ، على أن تعتمد دعوة الإصلاح أساسا على القرية أو قل أنها ينبغي أن تبدأ من القرية .

والمحور الثالث الذي يشكل بالضرورة مع المحورين السابقين عماد فكر هيكل هو المحور الاسلامي ، الدعوة الاسلامية ، أو الايمان بالاسلام كمقيدة أساسية وضرورية ومتأصلة في الوجدان المصري لا يمكنه أن يحول عنها . وقد بدأ ذلك بصورة واضحة في تناوله لبعض القضايا الاجتماعية ، والإصلاحية والسياسية . وبدأ بوضوح في مجموعة كتبه الاسلامية عن زعماء الإسلام .

ولكن ينبغي أن لا يغرب عنا الإطار العام الذي يحوي هذه المحاور الثلاثة ، وهو إطار المصرية أو روح العصر والعلم والحضارة الحديثة ، وكان طبيعيا أن يكون هذا الإطار نتاج رحلته إلى أوروبا للعلم واتصاله بعد ذلك اتصالا مباشرا أو غير مباشر بالحضارة الأوروبية والفكر الأوروبي .

ويقوم بناؤه الفني في الرواية على أساس حكاية بسيطة هي حب حامد لزينب ، وقيام عقبات أو حواجز في طريق هذا الحب ، على رأسها الفارق في الوضع الاجتماعي ، وتقع البطلة في سلسلة من الازمات ، وضروب من المعاناة النفسية والصحية يثقل عليها الطابع الرومانسي . على مثال معاناة بطالات وأبطال بعض قصص الرومانسيين الأوروبيين والفرنسيين خاصة ، فهي تصاب بالسل مثلا كإصابة بطلة غادة الكاميلى . والنشابة بين الفئتين واضح ، فالفروق الاجتماعية في هذه كذلك تفصل بين البطل والبطلة .

وتصوغ أفكاره في القصة نظرات الرومانسيين ومواقفهم من الحياة والناس ، متمثلة في هذا البؤس الحزين الذي يصبغ القصة ويسيطر على أبطالها ، فهو يمثل الأحزان الرومانسية أو الشجن الرومانسي . والنهاية الحزينة لبطلته . وضروب

الآلام ، ومحاولة البطل أذنية أشجانه في الطبيعة يلجا إليها كلما حزبه أمر ، كل أولئك كان رومانسيا .

لكنه متأثر كذلك إلى حد ما بقوانين الكلاسيكية وحفاظها على قضايا الأخلاق، والواجب ، ومراعاة حواجز الطبقات والتضحية بالمعاطفة حفاظا على تلك الأصول أو القواعد العامة التي خلقها العرف ، أو تواضع عليها الناس ، أو سننها المجتمع . والبطل ، حامد ، صورة حية للشخصية المصرية ، المثقفة ، في مطلع هذا القرن ، الشخصية الفلقة الحائرة ، التي تنجاذبها التيارات بينة ويسرة ، ولا تستطيع أن تحسم أو تقرر ، فهي في مرحلة انتقال من حياة قديمة عاشتها عصورا طويلة ورسخت في أعماقها تشدها إلى الماضي وإلى الأرض وتربطها بها التقاليد والعادات والدين والثقافة ونظم العيش ، وتجذبها عناصر الحضارة الغربية وتبهر عيونها ما تقف عليه من تحول خطير في أساليب الحياة ، وما يسره العلم من أسباب الرخاء والرفاهية للناس ، وما ألقاه بعد هذا كله من ظلال وشكوك على الماضي وثقافته وعلى العقائد وجددها ، بل ومسؤوليتها أحيانا عن التخلف الذي أصاب بعض الشعوب .

ويلاحظ التقاد في حامد هذه الحيرة ، وذلك القلق ، وهو قلق مظهره مواقف التردد ، والعجز عن تحقيق عاطفة الحب التي تهفو إليها نفسه ، وذلك ، لما تكنه النفس المصرية للحب من الاستمراء ، على حد تعبير المؤلف ، تلك النفس الفاسية التي تنظر لكل جمال في الوجود ساخرة لأنها لا تقم منه شيئا ، وتحسب أن الحياة الجدة هي التي يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح<sup>(١)</sup> .

ويحدد المؤلف حيرة حامد فيما كتب يودعه ويصف موقفه الأخير :

« حامد اليوم بين الأحياء يريد من يحب فلا يجد ، وقد حارب دونه ودون كل فتاة حجاب ، وأبوء في الدار كد من أجله يتلقى قدوة القضاء . وهو ما بين

(١) زيباب ص ١١٩ وراجع تطور الرواية العربية الحديثة ص ٢٢٥ .

الجزع والصبر تتناوبه هموم الخطوب من كل جانب ، والجمعية ، المجتمع ، الظالمه حولهما في شغل عن الآب وأبنة لا تحس بما في نفسيهما ، ولا يههما أمات الاول هياما أم قضى بحبه الما . .

وحامد يدبر ظاهره للحياة الواقعة ، ويجري وراء الخيال أو حياة الخيال البهجة ، وبطل هذا شأنه لا يعمل كثيرا على ما يقول . إنه في حيرة دائمة ، لا يقر له قرار . هو مفتون بالوسيلة ولا يهم كثيرا أن يصل إلى الغاية .. بل هو لا يتحمس لوسيلة بعينها ، وإنما همه أن يجرب الطريقة ، مادام هذا التجريب الدائم يضمن له أشياء بعينها يراها أهم مقومات حياته ، يضمن له أن تظل عاطفته مشبوبة دائما ، وأن تصبح روحه وتمسى ، وهي تسير على درب من الفلق لا ينتهى وأن يصل إلى قلبه دائما بنار الشك ، ويكتوى عقله بالفكرة الملتبئة وراء الفكرة .

آية ذلك حبه لعزيرة لأنها تمثل له موقفا يعجبه ، ولزينة لأنها ترمز إلى موقف آخر يستهويه ، ثم تقلبه بعدها في أحضان حبيبات كثيرات ، عدتهن حامد أكثر من عشر متواليات وقال لنا إنه أوشك أن يرضى بواحدة جاءت بعده هؤلاء . لولا أن غاب عنها أياما ، ثم قابلها فإذا هو يجد نفسه قد زهدا .

آية ذلك أيضا تذبذب حامد الخطر بين متناقضات بالغة السكبر تقض معنجه وتهدد طاقته ولا تجعله قادرا ، ولا راغبا حتى أن يفصل بينها وينقذ حياته وشبابه من رأتها .

خذ مثلا حيرة حامد التي لا تنتهى بين الطبقات ، فهو أنا يحشى على ما رسخ في المجتمع من ضرورة الحفاظ على الفوارق ، وأنا تراء يشور على القيود التي فرضها ويتمنى أن لو زالت الفروق ؛ بل ويذهب في موارته إلى حشد إنكار قيمة الأسرة كتنظيم إجتماعي ، ولا يزال أن قام هذا التنظيم أو أنهار مادام هو يعول بينه وبين الحصول على فئاته التي أشتهاها .

ويأخذ حامد في موارته على الطبقات وما تمثل من أوضاع ، ويعدد الأسباب

التي من أجلها كان يتحتم عليه أن يتزوج زينب الوضيعة الأصل ، لا عزيزة ذات الحسب والنسب .

زينب أجهل ، وأصح ، وأقدر على القيام بوظيفتها الحيوية ، ليس في الزواج منها هدم الأميرة فإن المرأة تشرف بشرف زوجها ، ..

والكلمة مع كل هذا لا يتزوج من زينب .. لأنها بعد كل هذه الثورة لا تصلح في رأيه لأن تكون أكثر من دمية حية بحكمة الصنع يتلوى بالنظر إليها وملامستها ويسعد برؤيتها تستسلم له .

كذلك هو لا يتزوج من عزيزة ، فهو لا يحبها في حقيقة الأمر ، وكل ما يجذبه إليها الخاسر الوسيط عليه منذ الصغر ، ورغبة في أن يرضى عن طريقها شوقاً إلى أن يكون محبوباً ومحبوياً ، وأن تكون هي حبيبته . وعندما تنتهي العلاقة بينهما وينقلب حامد إلى زينب من جديد ، يريد أن يصل ما كان قد انقطع فترده عنها وتذكره بأنها الآن متزوجة ، فتم هذا خيبة حامد .

لقد أراد أن يجمع بين القيتين دون أن يوفق بينهما فكان نصيبه الفشل ... ويتخبط حامد بين متناقضات أخرى كثيرة تراكمت وتتمزق فوق هذه القاعدة الأساسية التي تضم حيرته بين الطبقات . (١) وهكذا يبدو التناقض واضحاً بين سلوكه وعواطفه من ناحية ، وأفكاره من ناحية أخرى (٢) .

وغير هذه السمة السلبية في موقف حامد وملامح شخصيته (لاحظنا أخرى تؤيد ما تتمثل في ثورته الاجتماعية ورغبته في الإصلاح ، ثورة تبدو في الظاهر هادئة إلى تغير حال القرية والفلاح ، ولكنها تكفي من الثورة بالقول ، وتديج الصفات في جمال الريف وأصالة الفلاح ، هي ثورة أعجاب رومانسية . لا ثورة تغيير إيجابية .

وربما انتقلنا من موقف حامد إلى موقف المؤلف نفسه . وهو أحد زعماء

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ٢٩ .

(٢) تطور الرواية ص ٣٢٢ .



السياسة المصرية في مرحلة ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ، وموقف حامد في الحقيقة تعبير عن وجدان هيكل في الإصلاح لا الثورة وهو مؤمن بضرورة الإصلاح ، وإن لم يأخذ في اعتباره ، ولم يدور بخلده أبدا الثورة الاجتماعية الشاملة . ومن هنا كان موقفه الفاتر الذي اكتفى فيه بمجرد المشاركة الوجدانية للفلاح وتسجيل مظاهر حياته البائسة ، مع ابداء الإعجاب أحيانا بكفاحه وصبره وإيمانه واخلاصه .

وهذا الموقف نفسه من هيكل ، وأعني موقف الإعجاب والإشادة بالقرية وأصالتها وجمالها ، ومحبته لها ليس بالموقف الحين في ذاته ولا في وقته ، حين كان الفلاح موضع الاحتقار والازدراء ، وكانت القرية رمز التخلف والوضاعة . كان هذا الموقف إذا موقفا حيا في ذاته ، وإن ظل محدودا في ذلك الإطار (١) .

ولا يغفل البطل حامد من مظاهر الضعف الفني في بناء الشخصية القصصية ، فهو لا يستقل عن المؤلف استقلالاً ذاتياً ، إنما هو صورة متحركة له ، ينطق بأفكاره ، بل إن آراءه تخرج منه خروجا مباشرا فلا يكون حامد سوى بوق لهيكل ، فحين يتحدث مثلا عن شباب مصر فهو لا يتحدث عن تصوره هو كبطل من أبطال الرواية ، ولكنه يتحدث برأى المؤلف (٢) .

وحين يناقش حامد فكرة الزواج مع أصدقائه فهو لا يناقش بمستواه هو ، ولكنه يناقش بمستوى المؤلف ووعيه (٣) .

وزينب شخصية القصة النسائية الأولى ، وقد صورها المؤلف صورة غريبة ، تيسدو في ملاحظها وبعض تصرفاتها غير مقنعة أو قل غير متسقة والبيئة التي نشأت فيها بيئة الريف المصري بصورته الواقعية المعروفة لنا . فهي فتاة ريفية فقيرة تعمل أجيرة ، لكن الله وهبها سمات من الجمال الاشوى يبدع المؤلف في

(١) راجع رأي مجبرحق في موقف هيكل الاجتماعي في القصة « فجر القصة المصرية » .

(٢) تطور الرواية ص ٣٢٧ .

(٣) تطور الرواية ص ٣٢٧ .

رسمه ، كما وهبها سمات من الجمال النفسى أو الباطنى عن كذلك باظهارها والالحاح عليها . ويريد أن يجعل هذا الجمال مثاليا خالصا لا تشوبه شائبة الواقع ، فلا ترى فى يديها مثلا آثار العمل ولا فى جبهتها لفحة الشمس ، ولا فى قدميها شقوق الحفاء .

وهى غريبة فى ريفها ببعض تصرفاتها كما يلحظ ذلك جماعة من النقاد ، فيقول يحيى خنق مثلا : وزينب فتاة عفيفة رغم أنها بؤسة حضانة ، لم تقم حامد بطبيعة الحال ، وإن مال قلبها إليه ، وإنما هى تحب ابراهيم رئيس العمال أشد الحب فيزوجها أهلها لرجل طيب ابن حلال فتودى له حقوق الزوجية بصر وأناة ، ويحسد ابراهيم للخدمة بالجيش ويسافر للسودان ويترك منديله لزينب ، قراها تصاب من جوى الحب بالذل وتموت - كفادة الكاميلىا - والدعاء تنزف من فها فتسحبها بمنديل ابراهيم (١) .

كذلك تصرفاتها كفتاة ريفية من ريفنا لا تليق بها على تلك الصورة ، فلا أظن الفلاحة عندما إذا أشتاقت لحبيبها قبلت ثوره كما فعلت زينب ، (٢) .

وعلى ذلك تأتى صورتها أقرب إلى صورة الفتاة القرية التى أستمدها الكاتب من ثقافته . وتصورها للحب تصور فيه كثير من التحرر من تقاليد البيت - الريفية ، (٣) واقتراب من تصور الفتاة المصرية الأوروية . فهى تحب ابراهيم العامل الفقير وترفض حسنا الشاب الغنى حلم كل فتاة فى القرية ، وهى تلقى حامد وتبادل له الحب والقبيلات ، وهى تلقى برأسها على كتف زوجها ابراهيم على صورة لا يمكن أن تكون وليدة ريفنا المحافظ فى مطلع هذا القرن .

وصورة زينب كما صورها هيكل فتاة مثالية رومانسية الطابع ، وهى لمبة

(١) فجر القصة المصرية ص ٥٠

(٢) فجر القصة المصرية ص ٥٣

(٣) تطور الرواية ص ٢٣٠

أدمية جميلة وزهرة ليست نبت الطين وإنما وضعت في أصيص أبيض للزينة في شرفة مترف ، كما يوضع الصبار أحيانا وورود الشوك .

وعزيرة الشخصية النسائية الثانية فتاة غنية من طبقة من سرات الناس ، ارتبط بها حامد في قصة حب وزواج ، لكنه لم يوفق فيها فتزوجت غيره .

والقصة حب حامد لزينب ، وحبه لعزيرة إذا سمينا ذلك حيا تسيران جنباً إلى جنب تراقبان معا في شخصية البطل ، ثم تقلت زينب وحدها لتتم قصتها مع إبراهيم ، وتقلت عزيرة لتزوج بغير حامد .

وشخصية عزيرة غير واضحة السباغ لم يتم المؤلف ببحث جرائبها أو عرض أعماقها ، والشخصيات الثلاث تبدأ صراعها في القصة بمحاطفة الحب الذي يقتضى إلى ضياع ... كل من حامد وزينب وعزيرة يبدأ من نقطة معينة على تفتحه وتطلعه إلى هدف يريد بلوغه ، ثم يعاني عذاباً كبيراً في سبيل بلوغ هذا الهدف ، وأخيراً يقتضى أمره إلى الضياع ، ويسقط ولما يبلغ غرضه ، وأولئك كلهم ضحايا ريميسيون للحب المائل ، الذي هو في الواقع موضوع الرواية ومحورها (١) .

وشخصيات الرواية الأخرى شخصيات تتوافر لهم سمات الحيوية أحيانا ، ويجيد رسم ملامح بعضهم من الخارج ومن الداخل (٢) .

وحبكة هيكل في القصة ليست بالحبكة المتناسكة ، إذ يسود البنساء كثير من التفاوت والخلل ، فهو يكثر من الرسائل في أثناء القصة ، تتخلل السياق ، ويكثر من الاستطراد إلى وصف الطبيعة دون مبرر ، أو يكثر من التعليقات ، حتى إن الراعي يرى في القصة مثلاً للصراع بين النثر الفني والقصة . يقول :

في « زينب » ظاهرة تكتيكية طريفة لو أننا أوليناها العناية التي تستحق لأصبحنا أكثر قدرة على فهم عيوب الرواية ومميزاتها ... تلك الظاهرة تلخص في أن صراعاً يدور بين الرواية والنثر الفني ، أو الصراع بين الرواية والمقالة ...

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ٤٦

(٢) دراسات الرواية المصرية ص ٤٦/٤٨

وأبرز مثل على الصراع . . تجده في ذلك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة الذي يلج به هيكل على قرائه الحاحا شديدا . . إن عيب هذا الوصف الدائم ليس مجرد تكراره ، بل إنه يبدو متصمما ، وتبدو الأحداث أو تصرفات الأبطال أحيانا غير مقنعة ، لأنها لا تجري لأسباب مفهومة أو واضحة أو ببساطة لمجرد تلاؤمها مع الجو العام أو البيئة التي تدور فيها .

وفي القصة خطوط وألوان غريبة عنها ، تظهر كأنهم الشاذ وسط أندودة الريف الحزينة التي يعرفها المؤلف أشرنا منها إلى بعض سمات زينب ، وتصرفاتها ، وتنبه منها هنا إلى ما لاحظته يحيى حتى من ملاحظات كحكاية الذئب والتطير والاعتراف فيكلها نفحات مسيحية من تأثير العرب (١) يقول : أنظر إليه في اعتراف حامد لشيخ الطريقة .

واسلوب هيكل في شبابه أسلوب ناصع سهل خرج به عن أسر المقامة وسجعها ، بل وعن قيود التكلف التعبيري في الأساليب الانشائية المعاصرة له . وحصيلته القعوية وافرة ، لكن الميزة التي ظهرت بها زينب في كتابات هيكل هي ميله إلى المصرية أى إلى اصطناع أسلوب مصرى الطابع ، تبدو فيه العامية واضحة ، وباستخدامه تعبيرات تبدو عربية وإن كانت مصرية خالصة ، وربما جرى في ذلك مجرى جماعة من أدباء المصريين في عصور مصر الإسلامية كالبهاء زهير .

ويمزج حديثه عن الفلاحين بكلمات رفيعة عامية مما يستخدم في لغة الحديث اليومي ، ويريد بذلك أن يوحد بين موضوعه وصورته التعبيرية ، ويرى يحيى حتى أنه إذا كان لهيكل عذر في استخدام العامية في الحوار ، فلا عذر له في استخدامها في السرد . يقول :

« ولعل هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية ، وبذلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده ، ولا أدري لماذا نشر في السرد أنماطا عامية غير قليلة ، وما كان أجدر به ألا يفعل فهي لا مبرر لها من الوجهة الفنية » (٢) .

(١) نجر القصة المصرية ٥٦

(٢) نجر القصة ٥٣

وويرى غيره<sup>(١)</sup> أن ما دفعه إلى استخدام العامية في سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربي الفصحى على تقديم الكلمة المناسبة له نظرا لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته ، كما يرجع أيضا إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعاني والأفكار التي استمدتها من ثقافته العربية إلى مجتمعه .

وبعد فهما يكن من أمر قصة زينب فإنها تعتبر قصة رائدة بطابعها الحديث الذي خرج فيه عن المقامة ، وعن الحدودنة الشعبية إلى القصة الحديثة في صورتها الجديدة في الآداب الثورية وطبيعي أن نعروها بعض سمات الضعف ، وجوانب القصور ، كما نعرو كل عمل رائد . ويبقى لميكمل فضله في اتخاذ الريف والفلاحين موضوعا لأول قصصنا ، وتجييب هذا الريف وأهله لنا<sup>(٢)</sup> .

(١) الدكتور عبد المحسن إدري في تطور الرواية ص ٣٣٢

(٢) نجر القصة ص ٣

وراجع الأدب العربي المعاصر في مصر لشوقي ضيف ص ٢٤١

وراجع دراسات في الرواية المصرية ص ٥٣

## المازنى وإبراهيم الكاتب

وإبراهيم عبد القادر المازنى يتجه في فنه الكتابى إلى الروح المصرية ، أو قل إنه يكتب بروح مصرية تجمع بين صياغته السهلة الساخرة وخصائص حزينة ، تضم الحزن العميق إلى السخرية المريرة النافذة إلى الفكاهة المذبذبة أحيانا حتى كأن كلامه يقطر منها ، وهي فكاهة يحاول أن يتغلب بها على المأساة التي تعيش في أحضانها . أو قل هي فكاهة تعطى مرارة وسوداوية .

ربما كان في هذا الاتجاه مخالفا لحيكل ، فيشكل متفائل ، يحب مشرق الأمل ويتصور الحياة في صورة باسمة وردية ، لم يكن له من المرارة المازنى ، وطبيعى أن يكون ذلك موقف كل من الأدبيين مادام للوسط والوراثة أثرهما في الإنسان وتكوينه النفسى وأفعالياته .

وحياة المازنى وبنيته عملنا في تكوينه ذلك التكرار الخاص ، فقد ولد بالقاهرة بمسكن قديم من مساكن الأتراك قرب صحراء الإمام (١) ، والده محام شرعى ، وخاله من رجال الدين ، ومات أبوه وهو صغير فتولت أمه رعايته وتعليمه ، وقاست في سبيل ذلك كثيرا .

درس بالمدرسة الأولية ثم بالتوفيقية الثانوية والحديوية ، والتحق بمدرسة الطب ، ولكنه نفر من جيش الموتى في قاعة التشريح ، فترك الطب ودرسته وحاول الالتحاق بمدرسة الحقوق وسأل دون غرضه رسوم الالتحاق فقد كانت فوق طاقة الأسرة ، وانتهى به الأمر إلى مدرسة المعلمين التي كانت تعطى مكافأة مالية لمن يلتحق بها .

ومكنته الدراسة بالمعلمين من التزود باللغات الأجنبية وخاصة الإنجليزية فقد أعاد بالقراءة فيها والترجمة عنها فائدة كبيرة . وأتيحت له الفرصة للوقوف على

---

(١) وصفه وسفاراتنا في « صندوق الدنيا » .

ثارا كثير من كبار أدباء الانجليز . وأهم خاصة بجماعة الرومانسيين منهم أمثال شيللى وورد زورث كيتس وبيرون . والتقى بزميله عبد الرحمن شكرى ونحاولا عمل الشعر على نسق ما يقرآن في الشعر الانجليزى الرومانسى .

وتخرج في المعلمين ليعمل مدرسا سنة ١٩٠٩م ، وأشتغل مدرسا للتاريخ بمدرسة الميمنية الثانوية ثم بالخطوبة ، ونقله حشمت باشا وزير المعارف آنذاك إلى دار العلوم لتدريس الانجليزية للبنين ، وحناق بهذا العمل ، وقدم استقالته من العمل الحكومى سنة ١٩١٣ وعمل بالمدارس الحرة إلى سنة ١٩١٧ .

واتصل بالعمل الصحفى اتصالا وثيقا ، لكنه كان يولى اهتمامه إلى الادب والنقد والترجمة دون الكتابة السياسية ، فلم يفتح لحرب ولم يورط نفسه في النزاع الحزبى كثير من الأدباء ، وأقربهم إليه زميله العقاد .

وكان المازنى نموذجيا غريبا من الناس ، يجمع إلى الرقة العبث ، فهو كثير المماثلة ، وإن كان في أعماقه حريتا متشائما . وهو ساخر ضاحك ، يقسو على نفسه ، وقد يقسو على غيره وخاصة من يمارضون اتجاهه أو من لا يرضى عنهم من الناس ، وقد قسا على زميله شكرى قسوة شديدة ، وهاججه هجوما عنيفا وقسا على المنفلوطى وحافظ ...

وكان يخفى في نفسه بركانا وإن بدا على وجهه غير ما يبطن . ولستطيع أن نقول ومع من عرض له بالدرس إن حياته انقسمت إلى قسمين من حيث موقفه النفسى والاجتماعى ، بل وموقفه الادبى كذلك ، فأما القسم الاول منها فهو قسم الشباب الاول ، وهو يتطلع إلى الحياة ، لكنه لا يجد فيها ما يرضى تطلعه ، إذ أن الاقدار تتمتع به فلا تترك له مكانا أو منفذا إلى أمل يصبو إليه ...

يموت أبوه عنه صغيرا فيحمل عبء الحياة مع أمه ، ويضطر إلى العمل ليكفل له ولها الرزق ، وتموت أمه وهو شاب فيتأثر لموتها أشد التأثر لأنها فاجتته صعاب العيش ، فأحبها حين حب الامومة وحب العشرة ومقاسمة أعباء الحياة . يقول عن موتها : إن موتها هدنى ، فقد كانت أما وأبا وأخا وصديقا .

ثم هيئت ساقه. وكان هذا الحادث ذا أثر بالغ في نفسه لا يقل عن موت أمه، وكان ذلك سنة ١٩١٤، كان يتناول زيجته الدواء . قال : وكان السرير عاليا وأنا قصير القامة فشدت، فسمعت شيئا يعاق، فظننت الكوب قد أنكسر، ونظرت إليه فإذا هو سليم فحاولت أن أدور على قدمي لأرى ماذا حدث، فإذا بساقي العيني تخذلني ولا تحملي، فسدطت على الأرض ... وعولجت ثلاثة أشهر ولكن العلاج كان فيه بعض الخطأ فاحترقت عظمة الساق عن استقامتها فقصرت عن أخذها فكان هذا العرج .

قال : كان هذا في سنة ١٩١٤ فتغيرت الدنيا في عيني وزاد عمري عشرين سنوات في لحظة ، وأدركتني الشيخوخة في عتفوان شبابي ، فاحتشمت ، وصدفت عن مناعم الحياة وملاهي العيش ، وغمرت نفسي مرارة كانت يغيل إلى أني أحسها على لساني .

وكان مظهر المازني وهو يمشي مدعاة للرثاء ، وصفه يحيى حتى فقال : .. هالتي منه منظر يكاد ينفطر له قلبي ، وشعرت نحوه بمحنو شديد ، وتملكني إحساس عجيب ، كأنني أشهد سلخانة خرجت من حصنها ، فإذا أمامي مخلوق رقيق مضيق يفتك به أضعف عدو إذ وجدت المازني رحمه الله يمشي مشية منخلمة ، يكاد شقه كله يهوى عن يمين إلى الأرض فوق ساق أقصر من أختها بكثير ، كأنما أحسب في جلبيه بضربة عنيفة من هراوة ثقيلة قصمت وسطه . . . خلل بسيط فك صواميل الجسم كلها ، كأنه فريسة بريئة هاربة غالها سهم غائن لواها واختلط الجري عندها بالزحف في مشية عجبية من صنعها هي وحدها تنفرد بها دون سائر الخلق ، ستكون شقيمتها في طلب الرحمة يوم النشور . ولكن لا أدري لماذا أحسست أن هذه المشية رغم تجرعها مرارة الضعف تنطق بالحزم كأنما تشق الصخر لا الهواء بضربات متتالية .

وماتت زوجته الأولى وكان يحبها حبا شديدا يقول بعد موتها : وما أنا الآن حي من الأحياء ، ألا يدري الناس أني مت منذ سنين ، وأنى قبر متحرك



كشمسون ملتون ، أو جثة لم تجد من يدفنها أو صورة باهتة لما كتبه في حياته ..  
وماتت أبنته ولكن جوعه عليها لم يكن جوع الشباب بل كان جوعاً يأكل  
قلبه ويبرى جسده . وقد رحلها بمرثية رائحة بالغة التأثير .  
ولازمه الفقر والشقاء منذ حداثة فكان أستاذه . يقول : وكان الفقر أول  
أستاذ لي ، وإنه لأستاذ السواد الأعظم والجمهور الأكبر من الحق ، ولكنه كان  
يلقى على دروسه كما تهوى العصا على أم الرأس .

وتحدث طه حسين عن هذا الشقاء الذي لقيه المازني فقال :

« .. وقد لقي في هذا فنونا من المحنة ، وألوانا من العناء ، شقي كثيراً ، ولم  
يسعد إلا قليلاً ، شقي في نفسه ، وفي جسمه ، وفي رزقه ورزق من كان يعول من  
الناس ، واحتمل هذا الشقاء الذي أنزل أو كاد يتصل أحتمال الرجل الشجاع  
الجلد ، وكان يعتقد أن الشقاء صديق أمين وحليف وفي للشفق والأديب ، وأن  
السعادة ضيف يلم الإمامة القصيرة بين حين وحين ، ثم ينصرف وقد ترك في النفس  
لوعة وحسرة وألم .

وكان قد وطن نفسه على هذا كله فاستقبل الشقاء مبتسماً له ابتسامة الرضى ،  
واستقبل السعادة مبتسماً لها ابتسامة السخريّة ، ثم لم يلبث أن سخر من الشقاء  
والسعادة جميعاً ، ثم لم يلبث أن سخر من نفسه حين يتنكس بالشقاء وحين يبتهج  
بالسعادة ، ثم لم يلبث أن سخر من الأشقياء والسعداء حتى أصبح سخريّة عاقلة  
ناطقة تقدو وتروح ، وتستيقظ وتنام ، تعمل ساخرة حين تستيقظ وتعمل ساخرة  
حين تنام .

كان المازني في شبابه ينظر إلى الدنيا نظرة تشاؤم سوداء ، في قلبه ثورة ،  
لايهدأ ولا يهادن : وإنه يعبر عن تلك الثورة في قوله من شعره :

سأفنى حياتي مآثر النفس هاتجا      ومن أين لي عن ذاك معدى ومذهب  
على قد أحساس الرجال شقاؤهم      والسعدى جسوس بالبلاد مشرب

وشر هذه الآيات عن آماله المصطدمة بالواقع المقلب المتغير . يقول :  
 ويردني يأسى وبفرعنى أمل وأفرق من لقاء غمد  
 ولرب جوهرة ظفرت بها ففقت منها كف مرتعد  
 ورجعت أنظر هل بها أثر منها يظل يهف فى خلدي  
 وهو مادام قد وجد فى هذا العالم غير بخير فى مجيئه وذهابه ، ولا فيما يلقي  
 وفيما يدع فاته يضطر إلى قبول ما يلقى إليه القدر ، ويتصنع الجلد ، فيقمع نفسه  
 بأقنى ما تنجح به النفس ، وهو عليها شديد عنيد ، وفى جنتيه بركان يقور .  
 يقول عن نفسه :

أخسوك إبراهيم ياصطفى كالبحر لا يهدأ أو يترج  
 كالبحر حسى الموج يقطانه لكته من نفسه فى ضريج  
 من حوله الشطآن لاتثنى تحبسه دون ألسياح الفتوح  
 خلعت من المعنى لحاظ له وكانت البرق المضى المليح  
 حواء يا أماء أمت السى أورتنى هذا البلاد الصريج  
 كم آدم أخرجت يا أمنا من خلده بعد أينا الطليح

ولشر المازنى ديوانى شعر ضمنها ما قاله فى تلك المرحلة الأولى من حياته  
 أحدهما سنة ١٩١٤ والثانى سنة ١٩١٧ ، وفيهما تلك الروح التى ذكرنا حتى بلغ به  
 التشاؤم أن رثى نفسه .

قضى غير مأسوف عليه من الورى فى غره فى العيش نظم الفصائد  
 وقد كان مجنونا تضاحك المنى وفى ريقها سم الصلال الشوارد  
 فعاش وماواساه فى العيش واحد ومات ولم يحفل به غير واحد  
 ويتأمر فى شعره بالشاعر الألمانى هاينى شاعر الألم والمذاب . ويشير العقاد  
 إلى هذه السوداوية التى غلبت على شعره فى تقديمه لديوانه . ويقول : ويجيل

إلى أن أخانا إبراهيم لو لم ينبغ في هذا العصر السوداءى ونبغ في فجر التاريخ لكان هو واضع أسماء الجنة سمار الظلام وعمار القيران والجبال ، وسافة السحب والرياح والأمواج ، فإن به ولما بوصفها وإن أذنه لتسمعها كأنها تنشد عندها غيرها (١) .

وتغيرت حال المازنى بعد ذلك الشباب النائر السوداءى ، فبدأت ثورته بعد أن علمته الحياة أن لا جدوى من وراء هذا كله ، فليضحك وليغير من طبعه وليرض بما قسم ، فماد يلقى الحياة بلا احتفال ويفتر لها عن أعذب انقساماته ، ويحس بالسرور يقطر من أطراف أصابعه كالمرق ، وعاد سمحا متواضعا ريعنا سلسا عطوفا ، عابثا أحيانا ، بل كثيرا ، عبت العبي ، لا يرى في الإمكان أبدع مما كان . وصدق في قوله مبعرا عن ذلك التحول في طبعه :

وصرت غيرى فليس يمسرفنى إذا رآنى الشباب ذو الطور  
ولو بسدا لى لبث انكسر كسائى لم أ كسه فى عسرى  
كأننا اثنتان ليس يجمعنا فى العيش الا تشبث الذكر  
مسات الفقى المسازنى ثم أنى من مازن غيره على الأثر

وأستخف فى هذه المرحلة الثانية بالحياة فلم تمد تزن عنده مثقالا وأستخف بنفسه وبما يكتب فماد يطلق على أدبه أسماء مثل حصاد المشيم ، أو قبض الريح ، أو صندوق الدنيا . وكانت فكاهته وعيشه مظهرا لهذا الاستخفاف ، ونتيجة لكثرة معاناته . يقول :

• إن فكاهتى ثمرة الهم والتكد ، وإن عطفى على الناس هو الذى يترقأرت  
أعالج لإدخال السرور على نفوسهم ، وإلى أحاول أن أقوى ضعفى بهذه الفكاهة ،  
وأرجو أن يكون لها فى نفوس الفراء مثل هذا الأثر . وقد خلقنى الله صارما  
مرا ، ولا حيلة لى فى هذا ، ولكنى ما زلت منذ شببت عن الطوق أروى نفسى

على اللين والسجاجة ، وأجاهد أن أحل مذاق العيش لنفسى ولئن حولى ولقرائى  
الذين أعزهم أهلا وإخوانا ، وأبناء . وإن كنت لا أعرفهم .

ويقول فى مرحلته الجديدة :

« وقد لدغت آلاف المرات ، فلا يجوز أن ألدغ بعد ذلك أبدا ، وخلقى فى  
أن أطلق كل ما يحى . لا بالصبر والتشدد ، فقد كان ذلك ما أفعل ، ولم يكن يكفى ،  
بل بالسخرية والتهمك ، سخرية العارف ، وتهكم المدرك للقيم الحقيقية للأشياء ،  
وبالابتسام الذى يهون كل صعب ويحيل كل جسيم حشيشا . »

وقد استمد المازنى مادة كتابته من الحياة ، وكانت حياة الناس نبعاً لآدبه .

يقول فى صندوق الدنيا :

« كنت أجلس إلى الصندوق وأنظر إلى ما فيه ، فصرت أحمله على ظهري  
وأجوب به الدنيا ، أجمع مناظرها وصور العيش فيها حتى أن يستوقفنى نفر من  
أطفال الحياة الكبار فأحط الدكة وأضغ الصندوق على قوائمهم وأدعومهم أن ينظروا  
ويجبوا ويقلوا ساعة بملام قليلة ، يعودون بها على هذا الأشعث الأغبر الذى  
شبر فياق الزمان . »

وتتلذذ المازنى فى الأدب على جماعة من كتاب العربية الكبار فقرأ للجاحظ  
والمبرد فى الكامل وقرأ لآبى الفرج كتاب الأغاني ولآبى على الغالى أماليه وقرأ  
كثيرا من دواوين الشعر القديم ، واهتم خاصة بجماعة من الشعراء القدماء أمثال  
ابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى ومهيار الديبلى ، وكان يميل فى أسلوبه مطلع  
حياته إلى التأنق وبجارة الكتاب القدماء . يقول زكى مبارك :

« بدأ حياته الثرية بالطريقة الجاحظية ، وهى تقوم على أساس الازدواج ،  
وقد وفى المازنى لهذه الطريقة أصدق الوفاء فى أسد يزيد على عشر سنين ثم سجن  
المازنى على نفسه بالكتابة اليومية . »

ولكن توفيق الحكيم يرى فى الطريقة الجديدة التى اتجه إليها المازنى وانطلق

فيها على سجيته رأيا آخر . يقول : إن المازني يطلق روحه على السليقة ، فهو يكتب بدون تكلف وبدون أن يراعى قول الناس فيه . إن المازني نفس طليقة مصبوبة على الورق في صفاء ، وليس بالنفس الحبيسة في إطار الوقار المصطنع أمام الناس .

ويمتاز بقدرته على التصوير ، ومحاكاة الواقع . يقول عباس حافض : . . وعبقرية المازني في فنه تنحصر في دقة تصوير الفكرة . . اقرأ مقالة مثلا عن « حلاق القرية » وأحكم بذلك للعلم انه سيد أدوات التعبير ، فقد يفتن المصور في نقل صورة ناطقة عن حلاق القرية ، ولكن من أين لريشته أن تفتن في التعبير عن تلك المواقف المعشقة التي يفتن بها قلم الكاتب .

وأكثر نتاجه الثرى مقالات صحفية متنوعة الموضوعات ، ولعددناشعر ، وروايتان ، ومجموعة من القصص القصيرة ترتبها حسب صدورها . فقد أصدر ديوان شعره سنة ١٩١٤ ، ١٩١٧ وهما مجموعة من القصائد الذاتية والتجارب النفسية التي تفيض بالآلام والكآبة .

ويقدم في « الديوان » مع العقاد مجموعة دراسات حول أدباء من المعاصرين أمثال المفلوطي وشكري . وفي « حصاد الحشيم » ( سنة ١٩٣٤ ) مجموعة مختارة من مقالاته الأدبية والنقدية ، في موضوعات شتى بين مصرية وأجنبية ، يتحدث فيها عن شكسبير ورواية تاجر البندقية وعن ماكس نورداو ، والمثني ، وابن الرومي ورباعيات عمر الخيام ... الخ

و « قبض الريح » ( سنة ١٩٢٧ ) مجموعة ثمانية تعرض فيها بالنقد لجماعة من الأدباء أمثال طه حسين وتناول آراءه في كتاب « في الأدب الجاهل » و « حديث الأربعماء » في الأدب العربي بصورة ساخرة و « صندوق الدنيا » ( ١٩٢٩ ) مجموعة من المقالات الاجتماعية الفكاهية والساخرة تتناول بعض صور الحياة في المجتمع المصري في المدينة والريف .

و «خيوط العنكبوت» كصندوق الدنيا في لونها الفكاهى الساخر (نشر سنة ١٩٣٥) ويعرض كذلك لبعض عيوب حياتنا المصرية .

ويتهجه إلى كتابة القصة سنة ١٩٣٢ بإدخال روايته إبراهيم الكاتب ، ثم مجموعات من القصص القصيرة تبدأ بمجموعة « فى الطريق » سنة ١٩٣٦ ، و « ميدو وشركاه » ، و « عود على بدء » ، و « ثلاثة رجال وأمرأة » ، و « مع الماشى » ثم رواية « إبراهيم الثانى » ، و « من النافذة » ، و « مسرحية بيت الطاعة » . وترجم عن الإنجليزية قصة « سائين » أو ابن الطليعة للكاتب الروسى هاترياشيف . واتهم بأنه اعتمد عليها فى روايته الأولى إبراهيم الكاتب . ومسرحية « الشاردة » لجازورثى . و « مختارات من القصص الإنجليزية » .

وكان قديرا فى الترجمة ، طوع اللغة العربية لاستيعاب كل المعانى والأفكار الجديدة .

وأصدر فى سلسلة « أعلام الاسلام » بحثا قويا عن بشار بن برد . وأهم ما يميز كتابات المازنى وأدبه عامة اهتمامه بنفسه وحياته ، فقد كانت مددا لكثير من مقالاته وقصصه . قال عنه توفيق الحكيم « إن المازنى أكثر الكتاب تصويرا لنفسه وحياته وبيئته » .

وكذلك فإن موقفه من المرأة عامة كان مدعاة للملاحظة من قرائه ، وعجيب حقا أن تدور أولى رواياته حول موضوع تنقله بين أكثر من امرأة ، كل منها لها لونها ومذاقها . وتراه يعترف بأن بعض فكاهته راجع إلى رغبته فى القربى إلى قلوب النساء ، إذ يرى أن الفكاهة أقرب طريق إلى قلب المرأة . كما قال فى إبراهيم الكاتب . وهو فى علاقته بالمرأة عاطفى ينساق وراء عاطفته ، شديد المطاوعة لقلبه يقلبه كيف شاء الهوى . وقد صدق العقاد صديقه إذ وصفه فى هذا بقوله :

أنت فى مصر دائم التمسيد بين حب عفا وحب تليد

وروايات المازني وقصصه لا تمتنى بالأحداث ولا تقرب في الخيال ،  
وسموتها كلها تقريبا من واقع الحياة المصرية وواقع حياته الخاصة . وأكثر  
ما يهتم في رواياته بتحليل أعوار نفوس أبطالها وكشف أفكارهم وفلسفاتهم .  
ويؤخذ عليها بصفة عامة عدم دقة بنائها الفني ، وغلظة السرد عليها ، وكانها  
ذكريات يرويها ولذا فقد جاءت كما قال مندور مسمارا يشجب فيه لوساته  
الفكرية والجمالية .

## ابراهيم الكاتب

### جو النصة :

تدور القصة بصفة عامة في بيئتين البيئة الريفية متمثلة في إحدى قرى الوجه البحرى في مصر ، في بيت أحد سراة الريف ، والبيئة الحضرية ممثلة في القاهرة والاقصر والاسكندرية . ويمطى المازنى ملامح واضحة لهذه البيئات في قصته ، ولا ينى بوصفها أو إظهارها عنصرا من عناصر الحكاية كما يفعل هيكل في زينب .

وتدور القصة بصفة عامة في حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى ، ومصر كلها في ذلك الوقت تنطلع إلى أن تنفض عنها غبار الماضي ، وتتحرك نحو مستقبل جديد . وكان شبابها المثقف آنذاك يعمل مشعل الحرية والتنطلع والثورة ، وقد صور لنا توفيق الحكيم هذا الجانب في عودة الروح بوضوح .

بدا في ذلك الوقت لشباب المثقفين أن الحرب مع الانجليز والكفاح في سبيل نيل الاستقلال كفاح مرير ، لأن المكاسب التي تلوح لهم قريبة لا تلبث أن تختفى بمرار غتهم وعماطلتهم . فهناك آمال بذلك ووعود وعود أعطيت أثناء الحرب . ولما أنهت الحرب أخلفوا العهود والوعود ، وقبضوا على زعماء البلاد ونفوهم .

لذلك كان المستقبل يبدو في أعين بعض شباب المثقفين مضطربا والطريق إليه تحفة الأشواك وإن كان الشعب لم ييأس من خوض معركة الحرية والتصميم عليها .

وزاد في حالة القلق والاضطراب النفس والفكر لدى جماعة المثقفين من أبناء مصر تهاذب التيارات المختلفة لهم ، فقد كانت هناك تيارات متعددة تتنازعهم بينة ويسرة ، منها تيار مصر الإسلامية والراث الإسلامي ، وكانت تؤيده قوة معنوية وفكرية ضخمة ، تؤيده الخلافة الإسلامية وجماعة من المفكرين المسلمين ودعاة الإصلاح ، والأزهر ورجاله ، وتيار عربي قومي ، وكانت تثيره الدعوة



العربية التي أشادت بعد الثورة العربية في الجزيرة العربية ، وبعد قيام جماعات من الشباب العربي المثقف في البلاد العربية بمقعد مؤتمر في باريس لتثبيت هذا الاتجاه ، وترعه دعاة ومفكرون وأدباء وشعراء كثيرون ، وتيار فرعونى ، يرى تقدم النهضة المصرية الحديثة على أسس مصرية صميعة مستمدة من تاريخ مصر القديم ، الذى شهد العالم بمجده ، وذهلوا أمام الحضارة الزاهرة التي كانت تنعم بها ، وخاصة بعد الاكتشافات العظيمة والعشور على قبر توت عنخ آمون والعشور على ما يضم من الآثار المذهلة التي تدل على تقدم حضارى عظيم والاتجاه الغربى الذى يدعو له جماعة من مثقفى الشباب الذين سافروا إلى أوروبا وأغترفوا من مناهلها الثقافية والحضارية أو تشبعوا بالحضارة الغربية وآمنوا أن لا منفذ لمصر من تحلفها سوى السير قدما نحو الحضارة الغربية والاعتماد بأساليبها والانفصال عن الماضى بأفاته وعظفاته ، والاقتداء فى ذلك بتركييا الحديثة بزعامه كال أتاتورك الذى أنزعها من الماضى ودفع بها نحو الغرب . فبنى منها دولة حديثة عربية الملامع .

وكان طبيعيا أن تتصارع هذه التيارات وتتناقض ، وتتوزع المثقفين فيما بينها ، فكان هذا القلق الذى أتاب بعض الشباب ، وتنازعه وأبته ذات اليمين أم ذات اليسار ، يشرق أم يغرب ، يحافظ على مصريته ويبحث عنها فى أعماق التاريخ والماضى ويحاول أن يبعثها أم يترك الماضى والتاريخ يعفى عليه الزمن ويبحث لمصر عن شخصية جديدة غربية اللامحات والقبسات ؟

وصاحب هذا الاضطراب الفكرى ، والمعنوى اضطراب سياسى ظل يرامى مصر فى عبابه منذ سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٥ ، ففى هذه الفترة ، توالى عليها سلسلة من الأحداث الكبرى ، بدأت بالرغبة فى حضور مؤتمر الصلح فى جنيف ، ثم تقديم مطالب مصر على أيدى الزعماء الثلاثة ، ثم نفي الزعماء ، وتصريح ٢٨ فبراير ، ثم لجنة ملتر والمقاطعة ، وما بدا فيها من موقف رائع للشعب المصرى كوحدة ، ثم عودة الزعماء وإعلان الدستور سنة ١٩٢٤ ، وأجتماع أول برلمان مصرى ، ثم قتل السردار والنكسة السياسية وإعلان التحفظات المشؤمة ، وتمسك الملك والإنجليز ، واللعب بالأحزاب ومحاولات تحطيم القوى التقدمية بمثلة فى الوفد .

كل هذا إلى جانب التطورات الاجتماعية والثقافية الكبرى التي بدأت تلعب دورها مثل الدعوة إلى تحرر المرأة وقيام الجمعيات النسائية للنهوض بالمرأة المصرية وغروجاها من الحجاب والتقاليد . وإنشاء الجامعة المصرية لتعبر عن تطور جديد في الثقافة ومحاولة خلق شخصية مصرية جديدة في ميدان العلم .

ذلك هو الجو العام للقصة ، وأما القصة نفسها فتدور حول شخصية إبراهيم الكاتب ، وهو شاب مثقف كاتب مصرية قاهرة النشأة اتصل بثلاث فتيات مختلفات المزج أولاها شوشو قريبته رقيقة حسنة فيهاطية أهل الريف وصدقهم ، ولكنها متمسكة بالتقاليد أو واقعة تحت ضغط التقاليد التي فرضتها عليها بيتها الريفية وأهلها من الطبقة الريفية المتوسطة المحافظة ، وثانيتها ليل فتاة متحررة تمثل الجيل الجديد من النساء الذي يأخذ بأسباب التحرر ويقتدى بنساء الغرب وهي أرسقراطية المنبت ، وثالثتها ماري الممرضة فتاة لإباحية وخصية يرتاح لها إبراهيم لأنها لا تكلفه شيئا ولا ترهقه من أمره عسرا ، ولأنه يقضى معها أوقاتا من الراحة في رحلة الحياة . فهي محطة من المحطات في الطريق كما يدعوها .

وتقوم القصة على أساس حب إبراهيم لشوشو وفشله في الزواج منها لقيام العقبات في طريقه ، عقبات وضعتها التقاليد ، فيهرب إلى الأقصر حيث يلتقي بليل هذه الفتاة المتحررة التي تمجبه فيرتبط بها زمنا دون أن تطلبه بشيء ، ولكنها تتحداه بشخصيتها القوية فيهرب منها مرة أخرى لأنه لا يطيق مواجهتها أو مواصلة علاقته معها النهاية بعد أن أنجبت ولدا وينتهي به المطاف إلى ماري من جديد التي عرفها منذ زمن ، فكانت كما يقول بالنسبة له محطة من محطات الطريق إذا ما أحس بالارهاق والتعب في رحلة الحياة .

#### شخصيات القصة :

والشخصية الرئيسية في القصة هي إبراهيم الكاتب ، وهي المسيطرة عليها من أولها إلى آخرها ، وتبدو كل الشخصيات بعدها ثانوية . وإبراهيم الكاتب كما صوره المؤلف شخصية غريبة الأطوار ، فمسو على ما يبدو في مظهره من طيبة

وساحة ، إلا أنه ينطوى على عناد غريب ، وسلبية وازدواجية ، وفهم متناقض للحياة .

تقول له نفسه وهي تتأوه : نحن يا عبد الأيام واللحظة الليالي .. ، ويقول بمد أن ينفض يده من حب شوشو إلى ماري ، فانفض يدك من هذا الحب ، أسرع عد إلى ماري التي طلبها ، إن قلبها كالاستراحة في أفليم الحب ، فانقسم وقال : بالاضيق ، استراحة خالية بجملة للزعة .

ويصف الشيخ على إبراهيم موجها القول لليل فيقول :

« لا يندعك ظاهره الساكن ، أنه يتر لا قرار لها ، لا أعني أنه كاذب أو غشاش ولكننا أعني أن ما يدفنه في صدره لا ينشر ، وهو قاس بجدا على نفسه ، يحنون إذا شئت ، ولكنه يحنون رائح لأنه يحنون الإرادة القوية . »

وفي نفس إبراهيم مرارة ينفث بها أحيانا فيقول في حوار مع شوشو : تقول له أفقتناك يعجبني قول لم تتألم قط ، فقال : ياله من سؤال كافي لا أتألم الآن . أولى أن تسأل سمك البحر هل ذاق طعم الماء المالح ؟ .

ويقول : « أنا سعدنا أو شقينا سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا ، وإن الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا ونخفق فيها قلوب أخرى ، وترهق عقول جديدة وإنها ستشهد أشجاء طريفة تندب ، ومسررات ومباهج حديثة تطلب ويستمر بها ، على حين نعود نحن كما سيحدث كل شيء قبضة من تراب . »

ويقف ساعة أمام تواييت الموق ، يتعظ بالموت وتجري نظراته للحياة على لسانه فيقول : « آخر كل شيء هذا ؟ . آخر الحزن والسرور ، آخر السعادة والشفاء ، آخر النجدة والعزة والذلة والخول ، آخر الشهرة وآخر الخفاء .. باطل الأباطيل . الكل باطل .. صدق ابن داود صدق سليمان . »

وهو عتيد حتى على نفسه ، يريد أن يقسو عليها لتشعر بحرارة الحرمان ويحاول أن يمدب نفسه ولا يعود لشوشو مع حبه لها ، ولا يطالبها مرة ثانية بالرغم من وساطة الشيخ على وبعض أهل القرية فيقول : هذه هي المسألة . فلا

سبيل إلى إعادة الكرة ، نعم لم يذهب الأمل ولكنه هو لا يستطيع أن يتقدم مرة أخرى طالبا أو عاطبا، كلا هذا محال ، ومحال مثله أن يرى شوشو .. وكيف يراها وأين ؟ ، إذا لم تقم بجية إلى الرضا ولم تتقدم من تلقاء نفسها إلى إبراهيم ، فكل رجاء عبث .. يجب أن تراعى النفس على مرادة الحرمان وأحتمال البعد ..

وآن لنا أن نتساءل عن سر هذا العناد والحرمان والمرادة في نفسه وأثرها في شخصيته ، وهل أدته إلى اتجاه أنصرافي عن الحياة ، أم أنه كان يتعلق بالحياة في الوقت الذي يؤمن فيه ببطلاتها وزوالها ؟ .

والمبصر في الرواية يحس لأول وهلة بفنائيتها ، أو توزع نفسه بين التعلق بالحياة والانصراف عنها ، ويشتمل هذا في حبه الليلي لوجه لشوشو يقول : « فمباحبان مختلفان يمثلان في ظاهرها وفي جوهرهما مذهبين مختلفين ، رفض الحياة والاستغراق فيها ، ولكنهما من حيث النتيجة سريان .

وسواء من قال ليس سوى الآر ض ومن قال ان تنالوا السماء وأيقور بعد كزيتون ، كلاهما عظمى .. وكلاهما مصيب ، وقد التقيا بأعجوبة من أعاجيب الحظ الساخر في نفس إبراهيم . ويقول عنه : « رجل يشتد على نفسه ويمنف ، ويشتد على غيره ويمنف ، ولكنه في أعماقه رقيق ، عطوف بكاد يذوب رقة وعظفا .. »

ويتحدث المؤلف عن حبه فيقول : « ولم يكن سلا شوشو ، ولكنه تسلي ، ولم ينقض حبه لها ولكنه تمرى بحب سواها . وقد ينكر القارئ أن يتسع القلب الواحد لحبين ، غير أن الواقع كان كذلك ، وعلى أنهما كانا حين من طرازين متباينين لا يمنع أحدهما الآخر ولا يزاحمه ، ولا يصعب لذلك أن يعيشا في القلب متجاورين ، كما يتجاور في القلب حب الوالدين ، وحب البنين ، وحب الأخوة وحب الزوجة ، وحب الصديق ، وحب الأدب . ويقول : « وهكذا كان قلب إبراهيم يغمره حبان ، حب شوشو الراحلة التي تستولى على النفس محاسنها جملة وحب ليلي .

وتحاول أن تقتنع مع الكاتب بأنه كان يحمل في قلبه حنين حقا ، ولكن هيبات ، فإن حب ليلي كان نسيانا أو محاولة للنسيان لا غير ، كما كان حب ماري أو علاقته بماري على الأصح تسلية مجرد تسلية . وهو يضعف أمام حبه لشوشو إذا ما تذكرها . تعرف ليلي في هذا معرفة المرأة الحبيبة المجرية . يقول عنه :

«... ومع ذلك يأتى إبراهيم أن يفض كتب شوشو إليه ، وإن كان يدخرها لسبب ما ، ولكن بقية من الرقة أو الضعف أو الحنين الذى لم يُغلب تفريه بالتحفظ بهذه الكتب ، فأقواء وما أضعفه ، وما أقساء وأرقه ..»

ويقول عنه كذلك «ومثل إبراهيم لا يرد خطأ ولا ينكص على عقبيه ، وإنه من ذلك الطراز الذى يهون عليه أن يمشى إلى الجحيم ، ولا يهون عليه أن يثقلت أو يرى الناس فيه ضعفا أو يحسوا منه عودا إلى ما صرف نفسه عنه ..»

وبعد صدمته في حب ليلي ، ووقوفه على حقيقة أمره معها ، وإن لم يكن يحبها من أعماقه فإنه تمرى أمام نفسه وشعر بفتور شديد ، وسخط على نفسه كل السخط وتبرم بالحياة كل التبرم . يقول : «ثم لاقى سحرا من نفسه وإحتقارا للدنيا كلها ، فلو لا عمق شعوره في هذه اللحظة بهوان الحياة لصعبها أو ركبها أو بصق عليها في وجعها ..»

تلك إذا ملامح شخصية إبراهيم وقلقه وتقلبه وتردده بين الفتيات الثلاثة وضعفه وقوته ، رفته وقسوته ، وإحساسه بالمرارة وإنصرافه عن الحياة ونقته ، وإقباله عليها ، وخوفه من الموت .

وترى ضعفه يتضح ، وسليبيته تكشف عن نفسها في عدة مواقف ؛ منها هذا المروء الدائم من كل ما يواجهه من مشكلات ، وخوفه من الأقدام على عمل وإتمامه والتأدى فيه ، تراه يصطنع المرض في حاله ، حال يأسه من شوشو وجه ليلي ، ومرضه بعد فشله في حب ليلي وعودته لمسارى ، فلم يصطنع المرض في الحالين ؟ ألا إنه يريد أن يستشعر العطف عليه والحنن ، وهو مع ذلك يريد أن يبدو متكبرا عنيدا ، لا يريد عطفًا من أحد ولا رثاء من أحد .

ونعمود فترى إبراهيم على تلك الصبورة القلقة ، شخصية سلبية بل إنها تمودح فذ لشباب هذا العصر ، العصر الذى ساءه الفلق والإضطراب واليأس والتسميم معا ، الذى ثارت فيه روح الحياة والإنطلاق والثورة ، ولا زالت ترسب في أعماقه عقايل الضعف والخور والخوف من المجهول والظلام الذى ساد الأمة المصرية مئات السنين .

وابراهيم لم يتطور ، ولم يتغير في القصة ، فهو شخصية بسيطة الملامح وإن بدت في أول مظاهرها معقدة مركبة ، لم تحنف إليه أحداث القصة لونا جديدا ولم تثبت في نفسه ثباتا جديدا ، بل كل ما فعلت أن كشفت عن جوانب شخصيته وألقت الضوء على خبايا نفسه .

وأما بقية شخصيات الرجال فهي شخصيات ثانوية ، ومنهم الشيخ على ، يصفه فيقول : « كان ضخما هائل الابعاء قوى البنية ، كثير الإرعاد والإبراق ، سريع الغضب ، حاد الكلام ، ولكنه على هذا كريم النفس وفيه أريحية وذكاء ، وفكاهة ، وكان يسمى الشيخ على لأنه جاور في الأزهر زمنا طويلا ثم انقطع عنه بعد وفاة أبيه وتزوج بنت عمه بحجة خلص لوراعته الواسعة ، وكثر تردده على الاسكندرية فاشترى له بيتا في ضاحية الرمل على شاطئ البحر ، وخلع الجبة والقفطان والعمامة ليس ثياب الأفندية ، غير أنه كان إذا عاد إلى البلد يكر إلى الجلباب من الصوف والطربوش . ثم يقول عنه : إنه الإخلاص مجسدا ، والذكاء مصورا .

وشخصية أحمد الميت ، شخصية عجيبية ، أوردتها المازني رمزا مجسدا لسخريته ؛ تمثل الفلاح في عبود الظلم وكأنه قد مات وهو لا يزال حيا .

والشخصيات النسائية أكثر تمعددا وتنوعا ، وأولها شوشو وهي فتاة من بيئة ريفية مثقفة ، لها شخصية طبية ، تفكر وتقرأ لموباسان وغيره من الكتاب الفرنسيين . وتقول عنها سميحة إنها تحب نفسها أياما في حجرها لتقرأ كتبها ، وهذا كل ما استفادته من المدرسة ليس إلا .

ويقول عنها المزايف : « هي فتاة لا يحس الرجل مادتها ولا يلتفت حيث يحادثها إلى الشكل . وكانت قدرتها هذه على صرف الجليس عن التأمل المادى لمعارف وجهها وخصائص حياها ليس مرجعها إلى لياقة أو كياسة ، وإنما كان مردها إلى السداجة المحببة التي تذيب القلب وتشيع السرور في الصدر وتثير كرم النفس ، وكان لها كل كرم النفس الثمينة وحرارتها وخفتها ، وكان إحساس المرء حيالها أشبه بإحساسه حيال الطفولة البريئة الجميلة . »

وأما ليلى فتشال الفتاة المصرية الازدواجية المتحررة ، قوية الشخصية تتغلب على كل ما يقابلها من الصعاب ، ولا تعباً بالقيود . يقول : « أما ليلى فخلق آخر وجهها مختلف جدا وقتتها مستمدة من عناصر غير هذه ، كانت أولى مزاياها اللين والمرونة ، وكانت تبدو ساكنة وهي تنساب ، وكان جليساها لا يسمعه إلا أن يشعر أن لها عيني أمتين ، والمرء في العادة لا يعمل باله إلى هذا الإزدواج ، ولا يلتفت إلى تلك الثنية حتى ليقلب أن يستعمل لفظ المفرد والمعنى مثنى فيقول العين ويريد العينين . ولكن ليلى كان لكل من عيها إيماضها ولا اختلاف بين الممتتين ، وأهما لتجاوبتان ولكنهما على ذلك فيما يحس الرجل مستغلان وكانت إمارات التفكير الكثير المرتسمة على عيها ربما أخطأت هذا الإنشاع وإن لم تنف مع ذلك إلا قليلا وإلى بضع دقائق على شيء من الدلال فيها ، ولم يكن على هذا بادي التكلف بحيث يبق صدق السريرة ، وكانت شفتاها كحاجبيها خطين حادين وإن كانت تقويستهما لينتة رقيقة . والمرء يتوقع - ولا يستغرب منها حين ينظر إلى جبينها الوضاء الذي ترد عنه الشعر ولا تدعه يفسدل عليه - الصراحة والجرأة ، صراحة النفس التي تأنف أن تتفاعل في الحقائق وجرأة القلب الذي ذاق وجرب ، والعقل الذي فكر وتعب . »

يقول ابراهيم : « أكون مع ليلى فأراى كأنى أنعم رفصة الحياة على إيقاع الشباب ... » ويقول : « إن كتاب ليلى هذا ما يحرك نفسى لأننى ما عرفتها قط تحرك ذلك الجانب الشرقي من نفسى ، وإنما كانت دائما في نظرى رمزا لذلك

الظرف والرفة والشيطنانية... وغير ذلك مما يفيد المقل الغربي، ويحدد المؤلف عمرها في القصة بست وعشرين سنة.

ومأرى وصفها بالاستراحة في اقليم الحب، بالنبط استراحة خالية مجبولة للزهوة، ولكن تميت، وملكت أن أظلم أحمل حقيقتي المملأ بموتى، شمت أكل الأظعمة المحفوظة واللحم الباردة..

وهي الضعيفة التي تشعره بقوة، المذعنة التي تؤكد له قدرته على القهر وتميز له لذة الغلبة ومتمعة السيطرة، فيبتسم ويود لو أنها إلى جانبه ليوحى إليها إرادته ويشعر بلذة الإسراع إلى الإجابة والامتثال.

ويقول: حين أذكر ما رأيت أحسن سطوة وعنف الجبروت فهي المرأة التي يندو بها الرجل الشرقي أو المرأة على الصورة التي يراها بها الرجل الشرقي، خاضعة، سلوى، متمعة، خادمة له، طوع لإرادته، جارية رهن اشارته.

ونتيجة أخت شوشو الكبرى كتلة من اللحم، إنما ليست سوى كذا قطاراً من اللحم، وما عرفت قط إلا العفاريات والخرافات. ولا عهدتها شوشو تنزل عن شيء مما درجت عليه. لا تعتبر بشيء اسمه الحب. تنظر للمرأة باعتبارها امرأة وللرجل باعتباره رجلاً، ولا علاقة بينهما غير الزواج.

ويقول: ولم تمن بنفسها بما يسدو من ميل إبراهيم لشوشو، وما قيمة هذا؟ إن هذا الميل عندها لا قيمة له إلا على اعتبار أنه دليل على أن إبراهيم عاد بعد ثمان سنوات يفكر في المرأة ويشاق حياة الزوجية، أما الحب فكلام فارغ، وحسب امرأة بعينها لا يقبل أن يعتاض منها بسواها كلام أفرغ، وهي زوجة الشيخ على.

وسميحة الأخت الثانية لشوشو والتي أرادت نتيجة أن تزوجه إياها، يصفها بأنها لم تكن دمية وأنها داهية غبيضة كاذبة ماكرة يحسبها إبراهيم بكل جوارحه ثقيلة بغبيضة، ولم يكن ينقصها الظرف والكياسة والرشاقة أيضاً، ولكنه هو كان



بحس أن على صدره حجرا حين تكون معه ، وكان فيها جين ومكر ، والجبن والمكر صاحبان ، سليطة اللسان ، تمجعت على أختها شوشو لحزنها على سفر إبراهيم . من هذا الجيل الوسط تجمع بين القديم والحديث ، أفكارها تعيش مع بعض تقاليد الماضي ولم تأخذ بأفكار شوشو المتحررة . تذهب إلى المنجمة بوحى من أختها نجمة لتكشف لها عن الطالع ، وحاولت أن تدس بين نجمة وزوجها الشيخ على وأن توهمها بأنه يحب شوشو .

#### المعالجة الفنية وأفكار المؤلف وإتجاهاته :

تسير القصة على طريقة السرد التاريخي ، فهي ترجمة لمرحلة من حياة البطل تذبذب فيها حبه لثلاث فتيات ، ويحاول المازني كما عرضنا لشخصياته . عليها ملامح تصور كلا منها نموذجاً إنسانياً - سواء في النساء أو الرجال - للناس في مصر ، في الريف والحضر ، ولكن المازني كان أقدر على تصور الحياة المدنية منه على تصوير حياة الريف وشخصياته ، وإن كان قد مثل لنا في نجمة صورة المرأة المصرية المتعلقة بالتقاليد والخرافات على ما كانت عليه نساء الجيل الماضي .

فلإبراهيم الكاتب إذا رحلة حياة أو مرحلة حياة ، ليس للأحداث فيها دور كبير ، وليس للبيئة كذلك ؛ إنما هو لقاء بين أفراد واصطراع بين وجهات إبراهيم ومن ألتقى بهم أو اتصل من قريب أو بعيد .

وإذا ما حكمنا عليها من الناحية الفنية البحث ووزناها بميزان فن القصة وجدناها تشيل في ميزانها إذ لا تتوفر لها جوانبها التي تستمر بها وخاصة فيما يتعلق بالربط وتسلسل الأحداث وترايط مراحلها ترابطاً تطورياً في حركة حلقة متتابعة تؤدي إلى عقدة أو مجموعة من العقدة تنتهي بحلها أو بكشفها على الأقل وليس في هذه القصة عقدة بيئية أو قطب واضح تندفع نحوه الأحداث وتصدر عنه موجات العمل الفني ، اللهم إلا شخصية إبراهيم وبحبه عن امرأة يسكن

إليها وتخرجها من قلقه ووحدته والوحشة التي ألقت بمرانها حوله ... فعرض هذه النماذج للمرأة وكلها لم يوفق فيه إلى اختيار شريكة حياته .

وتمرر أنا القصة هنا وهناك آراء الكاتب ، بل كثيرا ما يفصح الكاتب عن نفسه ، ويطل على قرائه بسخريته وآرائه ومراراته من الحياة والناس ، وبرأيه في المرأة .

فقرأ يقول في الحب : « على أن إبراهيم رجح عنده أن حب شوشو له لم يكن حبا لشخصه ، وإنما كان عاطفة جنسية قائمة بذاتها ومستقلة عن كل شخص معين ومتعلقة بالرجولة بمنهاها الواسع ومدلولها الأشمل ، فمن السهل أن تتحول من شخص إلى آخر معين ما دام أن كلا منهما موافق صالح ، لأن العاطفة في هذه الحالة لا تكون حبا لفلان بالذات بل فورة تضج أنشوى تبغى الرجولة والسلام » .

ويربط بين الحب على تلك الصورة وبين الحياة المصرية « فإن الحياة المصرية وتقاليدها ، تصر على هذا النوع من الحب القابل للتحويل ، إذا صح هذا التعبير ، والفتاة المصرية — في الأغلب الأعم — تذهب إلى الزوج وهي لا تحمل له حبا ، وإنما تحمل له تضجها جنسيا ، قابلا بأن يتعلق بشخصه إذا ساعته الظروف وأحسن هو سياسته ، وأستطاع أن يوجهه إلى نفسه » .

ويحاول أن ينقد تقاليد الزواج بهذه الصور المزرية فيقول : « إن الناس يحبون الزواج لأنهم في العادة يرتاحون إلى هذا الشعور ، ويحبون أن يكونوا على يقين من أن هناك وسادة يضعون عليها رؤوسهم كل ليلة ، وأن هناك امرأة يسمونها الزوجة ترقد إلى جانبهم ، ثم فلن الإنسان إنما يطلب البيت لأنه يطلب الزوجة ، لأنه يريد أن يريح نفسه من متاعب الإحساس ، كأنما هو يريد أن يفرغ من الأمر مرة واحدة وفي لحظة . هذا هو الاستقرار ، وليس فيه ما يتخدم الآداب والفنون أو يساعد على التقدم » .

ولا شك أن آراء الكاتب في الزواج مشوبا بهذه الألوان الداكنة المتشائمة كانت نتيجة الفشل في العشور على امرأة تقف إلى جواره يقترن بها . ويعمد المازني أحيانا إلى المنولوج النفسى للكشف عن مثل هذه الآراء ، أو قد يعمد إلى السرد العادى والتعليق أثناء سياق القصة .

وينظر النقاد إلى رواية د ابراهيم الكاتب ، نظرات مختلفة ، فمنهم من يراها ترجمة ذاتية (١) فيحاولون إثبات الصلات الدقيقة بين القصة والمازني سواء ، في شخصيته أو وقائع القصة نفسها .

ويأخذون عليها بعض عيوب البناء في: أنها لا تقدم بناء فنيا متكاملًا تدور فيه الأحداث حول محور واحد ، وتؤدي إلى نهاية منطقية ، لكنها تقدم ثلاث لوحات منفصلة لثلاث قصص من الحب هي : قصة حب لإبراهيم لمارى ، وحب لشوشو ، ثم حبه لليلى (٢) .

ومما ساعد على هذا التفكك في البناء قصة الرواية إلى أقسام ثلاثة كل قسم ينهض بقصة منها على التعاقب ، وهو بما يوحى للقارىء . وكأن الكاتب ألف ثلاث قصص منفصلة ثم أراد أن يربط بينها في قصة واحدة .

وفي حديث المازني عن الطريقة التي كتب بها الرواية ما يكشف عن هذا التلقيق . ويقول : « ولما خطر لي أن أجد على القراء لم أبدأ من حيث يبدأون هم الآن ، أعني أن الموضوع الذى افتتحت منه القصة لم يكن هو مستهلها الأخير ، وهذا فيما أظن بيان كاف ، فإذا لم يكن كذلك فلنحاول مرة أخرى . أول ما كتبت من هذه الحكاية ما صار فيما بعد الفصل الأول من القسم الثالث وبعد أن قطعت مرحلة غير قصيرة كلفت وانقطعت ، ثم عدت فتناولت الحكاية ، ولكن من ذيلها ، أعني أني كتبت الفصل الأخير وتنتيت بالذى قبله ، فالذى هو أسبق وهكذا ظلت

(١) راجع أدب المازني لنبات احمد فؤاد ص ٦٢

(٢) تطور الرواية ص ٣٤٣ وما بعدها

أكتب راجعا أو من الشمال إلى اليمن ، حتى اتصل القديم بالجديد ، ثم بدلى أن فاتحة الكلام ينبغي أن ترد إلى الوراء قليلا ، فبدأت ما يعد الآن القسم الأول ، ورحلت أكتب في أوقات متباعدة حتى لا سبيل إلى تذكر الترتيب الذى وردت به هذه الفصول .

ويقول : إن روايتي هذه بدأت سنة ١٩٢٥ وأنا تنشر لأول مرة في منتصف سنة ١٩٣١ ، ومن هذا يتضح أنه بدأ بكتابة قصة ابراهيم مع ليل ، ثم بقية قصصه مع شوشو ومارى . ويبدو في القصة معاناة الكاتب لمحاولة الربط بين أجزاء الرواية (١) .

والرواية تسيطر عليها شخصية البطل ، ولهذا تبدو وكأنها قصة ابراهيم وحده ، ثلاث قصص حب متصلة ، فعلاقات الحب التى يدخل فيها البطل ليست بالأممية نفسها التى لنفسية ابراهيم وفكره . وانكاسات علاقته بتلك الفناذج الثلاثة للمرأة عليها .

وقد أدت هذه السيطرة إلى تفكك آخر في بنائها الفنى ، لأن البطل يخرج كثيرا عن سياق القصة ليدل بتأملاته وأفكاره فيما يمر له من مشكلات أو فيما يعرض له من مواقف .

وابراهيم كاتب ومفكر قبل أن يكون مجرد إنسان أو بطل تحركه الأحداث فتؤثر فيه أو يؤمر هو فيها ، وربما أمل عليه كونه كاتباً ومفكراً مواقف تبدو غير منطقية ، مثل ذلك اللقاء بينه وبين ليل في معبد الأقصر ، وتجعل ليل نفسها مع ابراهيم في أحد معابد الأقصر وكان ابراهيم قد رشا أحد الحراس فأذن لهما بدخول المعبد بالليل والقمير متجمل والجو جميل ، فبدلا من أن يتميز ابراهيم الفرصة القوائية ليتأجج حبيته بالفاظ الغرام العذاب أخذ يستعرض أمامها معلوماته عن

التاريخ القديم ، وأورد في هذا الصدد نبذة تاريخية لا بأس بها ، تصلح ولا شك هامشا محترما في أحد كتب التاريخ ، ولكنها تتأخر تأخرا شديدا مع نسج الموقف كله . (١) .

ويرى الدكتور الراعي أن استعراض إبراهيم للعلومات على هذا النحو المتكرر في الرواية إنما هو في الواقع إحدى سمات إبراهيم المازني نفسه . فإنه هو الذي يتكلم ويفكر بمقل بطله إبراهيم ، وإن حاول في مقدمة القصة أن يباعد بينه وبينه إذ قال :

« ولست أحتاج أن أقول إنني لست بإبراهيم الذي تصفه الرواية » .

ولكن هذا لا يجوز علينا ، فهي محاولة منه لانكار الواقع أو قل محاولة للعبث بالقارىء ، وإدخاله في وهم وتيه ثم يقف هو ليتفرج عليه وهو يضرب أحاسا في أسداس ، فكل حركة وكل نسمة في القصة تتعلق بهذا التشابه أو قل بهذا التطابق بين المازني وإبراهيم الكاتب .

وتدخل إبراهيم المازني من خلال بطله أدى كذلك إلى مفارقة بينه وبين بعض شخصيات الرواية وما يتعلق به . فهو ينطق الشيخ على أول الفصل الثالث من القسم الثاني بكلام غريب عنه وعن مستواه الفكري والثقافي .

وسيطرة المازني أو فكر المازني ورغبته في الإفضاء بمعلوماته أدت إلى أن يعيد ويكرر بعض أفسكاره ، بل وبعض كتاباته السابقة كما هي ، ولا يتردد في تضمين الرواية فقرات من كتابه « قبض الريح » (٢) .

ومعنى هذه التضمينات من ناحية « التكنيك » أن المازني كان ينظر إلى روايته على أنها وعاء لخل آراء وأفكار وعواطف معينة ، بدلا من أن تكون كانتا عضويا يبدأ صغيرا ولا يزال ينمو ويتطور ، حتى ليتخلف متبها عن أوله أو وسطه

(١) دراسات في الرواية المصرية قدكتور على الراعي ص ٩٢ .

(٢) دراسات في الرواية المصرية ص ٩٣ .

فلا يصبح في الامكان خلط أوله بآخره ، (١) .

وفي سيطرة البطل على القصة وفي سماته الذاتية ملامح رومانسية واضحة، ولكن تشوب هذا اللون الرومانسي شوائب واقعية ، يستخدم الكاتب طريقة الواقعيين في دقة الوصف وتلوينه بألوان قاتمة ، وخاصة في عرض وجهة نظره في بعض المسائل ، وبعض الشخصيات (٢) .

ويرى بعض النقاد أن القصة رغم ازدحامها بالحب ليست قصة عاطفية بمقدار ما هي قصة نفسية ، تلقى الأضواء من كل جهة على طراز من البشر يمثله إبراهيم . وهذا النموذج البشري الذي يمثله إبراهيم يستطيع أن يكون رمزاً ومفتاحاً لفهم كثير من الشخصيات الأخرى ، بل إنه يستطيع أن يكون نموذجاً عاماً ، مثله في ذلك مثل شخصيات « هملت » في رواية شكسبير ، أو « جوليان سوريل » في رواية ستندال المسماة « الأحمر والأسود » .

إنه يمسك مرض العصر عند طائفة كبيرة من المثقفين المصريين في النصف الأول من القرن العشرين وبخاصة أولئك الذين لا يرتبطون بالسياسة أو الحياة الحزبية ، ولا تمنحهم الانتصارات أو الهزائم التي تزدهم صفحة الحياة العامة ، فقد خلقوا بطيبتهم فردين (٣) .

والأسلوب الذي يكتب به المازني قصته أسلوب عربي رصين مشرق ، وهو لا يستخدم اللغة العامية في السرد ، وإنما يحى بها حيث لا تغطي القصص الممنى المراد ، أو حيث لا توافق الموقف أو الشخص المتكلم ، وكل ذلك يكون في الحوار .

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ٩٤

(٢) المصدر نفسه ص ٩٥

(٣) مقال لصالح عبد الصبور بعنوان « مات القم المازني » في مجلة روز اليوسف العدد رقم ١٧٣٨ وضممتها كتابه بعنوان « ماذا بقي منهم للتاريخ »

وقد كان المازني من أنصار استخدام الفصحى في القصة وحشد العامية . ودعائها بحجة نقل الواقع ، أو اصطناع الواقعية ، فقد كان يقول ، كما جاء في مقدمة القصة إن الفصحى لا تعوق التعبير الواقعي (١) .  
وتعكس على تعبيراته عامة روحه ، روح الفنان شديد الحساسية (٢) .

---

(١) راجع الأدب العربي المعاصر لشوقي ضيف ص ٣٣٤  
و. هـ. دة إبراهيم الكاتب ص ٨-٩  
(٢) راجع تطور الرواية ص ٣٠٠

### قصص توفيق الحكيم

لا يعد توفيق الحكيم كاتب قصة بقدر ما هو كاتب مسرح ، لكنه مع ذلك أسهم في فن القصة العربية بثلاث من قصصه الجيدة وهي ، « عودة الروح » ، و « ذكريات نائب في الأرياف » ، و « الرباط المقدس » .

وتتناول هذه القصص جوانب من توفيق الحكيم نفسه ، كما تصور جوانب من الحياة المصرية في الريف والقاهرة في مرحلة زمنية معينة هي ما بين الحربين العالميتين على وجه التحديد أو ما بين سنة ١٩٢٢ ، سنة ١٩٢٩ . وقد ضمها جميعا قطاعات من تاريخ حياته أو ترجمته الذاتية سواء في حياة الأسرة أو حياته الوظيفية أو حياته العاطفية .

وحسبى يمكن أن نتفهم الجو العام لها ينبغى أن نعرض بصورة عابرة للحكيم لسانا خرج من تراب مصر ليسك بالقلم ويكون رائدا من روادها في الفكر والأدب .

وكتاب « سجن العمر » بوح أو ترجمة ذاتية فيه قدر كبير من الصراحة يكشف فيه عن حياته وأسرته ودقائق في حياة والديه ، ثم في حياته الخاصة إلى ما قبل سفره إلى فرنسا لإتمام دراسته في الحقوق .

وتتناثر هنا وهناك مواقف أخرى تكل هذه الصورة العامة لترجمة حياته أو تعمق بعض جوانبها نجدها في أعماله الفنية ، في « ذكريات الفن والقضاء » ، و « عودة الروح » ، و « يوميات نائب في الأرياف » ، و « عصفور من الشرق » ، و « تحت المصباح الأخضر » ، و « راقصة المعبد » ، و « عهد الشيطان » ، و « الرباط المقدس » .

ويمكننا أن نقول بعد هذا إنه ولد سنة ١٨٩٨ م من أب ريفي من قرية الدلنجات ، إحدى قرى مركز أبنى البارود بمديرية البحيرة .

قال عن مولده « ساعة ولدت قيل إنى لم أبك مثل سائر الأطفال فحسبوتى



تولت ميتا ، وكان الوقت ليلا فبذوتى للاعتناء بالأم المريضة ، فلما عادوا إلى وجدوتى فى أتم صحة ، ساكناتنا أنظر فى عجب وسرور إلى ضوء المصباح (١) . وهكذا ولد من أب فلاح وأم من أصل تركى . يقول فى سجن العمر ، إنه ولد بحى محرم بك بالاسكندرية ويقول عن والدته : كانت أسرة والدتى من أهل البحر .. ويظهر أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا .. لا أدري بالضبط . أن سحنة والدتى وجدتى ومالهما من عيون ذرقاء تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى هذه الذرة ولا ما يقرب منها ، لأن سحنة والدى الفلاح القمح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكله ..

وعن والده يقول : إنه فلاح قح وإنه تعلم فى كتاب القرية ، فقد كان هو وبعض أخوة له من أحبو كتاب القرية وتعلموا بالتعليم يأتون كل عام دراسى جديد بمن يشفع لهم لدى والدهم كى يستمروا عاما آخر ، .. وواصل الآب تعليمه المدنى حتى بلغ مدرسة الحقوق وتخرج فيها . ويقول إنه اشتغل بالحياة العامة وأصدر هو واسماعيل صدقى والطاى السيد مجلة الشرائع وهم طلبه ، وكان صاحب تولىف وقصائد منظومة وقراءات كثيرة فى الأدب والفلسفة ، ورث أبه توفيقا مكتبة عامرة بأهميات الكتب فى الادب العربى القديم .

ويبدو أن أسرة أبيه لم تكن بالثراء الذى أشار إليه بعضهم (٢) ، إذ يقول توفيق الحكيم : لم يكن والدى يملك غير مرتبه ، فإن أمه كانت معدمة ، وأبوه ، لم يرت عنه غير خمسة أفدنه مرهونة ضاعت فى ديون التركة . . وكان والده قد شغل وظيفة بالقضا . بعد تخرجه وسكن الاسكندرية زمنا ، وتزوج هناك وولد له توفيق .

وكانت السيدة أم توفيق صارمة الطباع ، أحاطت ابنها بكثير من الحرص ، وكانت تمنعه من الاختلاط بأبناء عمومته من الفلاحين ، وكانت تبغى له

(١) الدكتور اسماعيل آدم فى كتابه عن توفيق الحكيم طبع سنة ١٩٤٥ .

(٢) سجن العمر .

أحيانا بعض التألف من اختلاطه بهم في عبارات لا يرتاح لها العصب ، ولا يروح بهذا الضيق .

وتعلم توفيق تعليمه الأول ، ثم دخل إلى القاهرة ليتم تعليمه الثانوى والعالى ، وفى هذه المرحلة تدور قصة « عودة الروح » .

سكن بالسيدة زينب بحي البغالة بالمنزل رقم ٣ شارع سلامة . وكان يعيش فيه هو وعمته « جليلة » ، وهى فى القصة زنوبة ، وعمه حسن الحكيم وهو فى القصة حنفى .

وشهد بالقاهرة ثورة الشعب سنة ١٩١٩ وصور روح الثورة ، أو قل روح الشعب المصرى التى تجلت آنذاك ، حيث ذاب الجميع فى واحد وذاب الواحد فى المجموع فى سبيل تحقيق غاية واحدة هى العمل فى بناء الأم الكبرى « مصر » .

وكانت مرحلة شبابه بالقاهرة مرحلة غنى فنى ، فقد حاول أثناء دراسته الاتصال بالآوساط الفنية ، ولم يتخرج من أن يطرق أبواب العوالم والفرق المسرحية الموجودة آنذاك ، وأن يكتب محاولته الأولى فى المسرح ، بل وفى الشعر الفنائى أو فى المنظومات الغنائية .

وقد قدم سنة ١٩٢٢ مجموعة من المسرحيات مثلها فرقة عكاشة على مسرح الأزيكية منها : « المرأة الجديدة » ، و « العريس » ، و « خاتم سليمان » . ولم يفتش توفيق هذه المحاولات . مما يدل على أنه اعتبرها أعمالا ناقصة .

وفى قصة عودة الروح التى يؤرخ فيها لهذه المرحلة من حياته يعترف بأنه تعلم الدروس الأولى للفن على يد الأسطى حميدة ، وقد فصل هذا الحديث من بعد فى قصة « العوالم » التى أهداها لها فقال « إلى الأسطى حميدة الاسكندراية ، أول من علمتني كلة الفن » .

وأشتغل توفيق الحكيم بعد تخرجه من الحقوق بالمحاماة زمنا ، ثم سافر إلى

بأريس ليتم دراسته هناك ولكنه أهمل دراسة القانون والحصول على شهادة فيه ،  
وشدته الفنون وحياة الأدب والأدباء . فاختط لنفسه طريقا آخر غير الذى ذهب  
من أجله .

وظل ببأريس أوسع سنوات يختلف إلى المسارح ويستمتع إلى الموسيقى  
ويخالط أهل الفن . يقول متحدثا عن نفسه : « وضاقت في مصر فرحلت إلى فرنسا  
بعد أن كنت سجلت أسمي في جدول المحامين ومهدت أمري لحياة مجددة » (١).

ويقول مرة أخرى في « زهرة العمر » .. « لقد طرح في مصر مهنة المحاماة  
والقانون ليضئ في حل القلم ، وليقول الناس أشياء . يمتد أنها قد تفهم .. وما كان  
يريد غير ذلك ، ولا يطمع في حياته في غير ذلك ، فلا الجاه العريض كان  
يفرغ ، ولا مفاقر الحياة كانت تستهويه ولا الثراء كان يجذبه أو يقتنه  
أو يرضيه .. »

وربما عبر توفيق الحكيم عن غيبة أمه في الدراسة وحصوله على الدكتوراه  
في القانون مثل من كانوا معه أو زاملوه حين قال : « إن أمل أكبر من جمدي ،  
وجمدي أكبر من موهبي ، وموهبي سجينه طبعي .. ولكني أقاوم .. »

وبعلق طه حسين على عبارة صديقه توفيق الحكيم هذه ، ويحدثنا عن  
ذهابه إلى فرنسا وعودته منها دون أن يفكر بإجازة الدكتوراه ، لأنه لم يحصل  
بالقانون وإنما عن الثقافة عامة وفن التمثيل خاصة ، وكذا يصور لنا حياته في  
بأريس وعودته إلى مصر فيقول : « وأما أن موهبته سجينه طبعه فلا غرابة في هذا  
لأن المواهب كلها سجينه الطباع التي فطر عليها أصحابها ، وليس من الممكن غير  
هذا ، لأن مانعها يلائم دائما بين ما يرب وما يفطر الناس عليه .. ثم يقول : « أن  
الاستاذ توفيق الحكيم بلغ في الأدب درجة مرموقة ، وأن دل هذا على شيء فلأنما  
يدل على أن أمل الاستاذ الحكيم أكبر من جمده .. »

ثم يقول مرة أخرى : « فليحمد صديقنا لربه أنه قد ظفر بالشهادة الثانوية

(١) مجلة الرسالة عدد ٩ يوليو سنة ١٩١٢ .

وإنشادة الليسائس في الحقوق ولا بأس عليه أن لم يظفر بالدكتوراه ، بل هو المستول الأول عن ذلك ، لأنه حين ذهب إلى باريس لم يطلب هذه الدرجة وإنما طلب الثقافة العامة وفن القصص التمثيلي ، ودرجة الدكتوراه في الحقوق والآداب أو كاشفت من الدراسات لانهبط على الناس من السماء . وإنما على الناس أن يحدوا ويكدوا ليظفروا بها وصاحبنا لم يبدل في سبيل الدكتوراه جهدا أكبر من موهبته أو أصغر منها ، ولو كان أبواه في باريس حين ذهب إليها لبذل هذا الجهد ولاصبح دكتورا في الحقوق على رغمه (١) .

وعلى أية حال فإن توفيق الحكيم قنتى سنواته الأربع في فرنسا ، وكانت سنوات غنية بما حصل وبما أضافت إلى فكره وروحه من زاد ، وبما غيرت من مفهومه لكثير من جوانب الحياة والناس ، وسجل في تصفوه من الشرق ، وزهرة العمر . . . وسجن العمر . ملاحم من حياته في تلك الحقبة الحافلة ، سجل حياته وأفكاره ، آماله وحركاته وسكناته ، صلاته هناك بفتيات باريس وشبابها من أصدقائه الفرنسيين . ويبدو أنه كان مقتصدا جدا في صداقاته ، وأنه كان يعتمد على جو الطلبة المصريين ، فلا يصحبهم في رحلاتهم ، مفضلا على ذلك أن يحلوا إلى نفسه مكيا على القراءة .

وربما أتت به في باريس لحظات كان فيها لآلآم التماسه في عزله الاختياريه تلك . وكانت مرحلة فرنسا غنية بما كتب ، فكتب بعض أنتاجه بالفرنسية يروض القوله بمضمونه قصص والبعض مذكرات وخواطر ورسائل . يقول : « وهناك في فرنسا قرأت كثيرا وكتبت بالفرنسية نحو أربع روايات وتمثيلية مزقت الواحدة تلو الأخرى تمزيقا عقب الفراغ منها ، فلم أكن قد أعتديت إلى شيء . ولبثت في هذا الجهاد زمنا . »

وبما كتب هناك « عودة الروح بالفرنسية » ثم حولها إلى العربية ، بدأها سنة ١٩٢٧ ونشرها بالعربية سنة ١٩٣٣ .

(١) حديث لعله حين من كتاب سجن العمر . أخبار اليوم ١/٢٠/١٩٦٥ .

ثم عاد إلى مصر فأصيب بحمية أمل وشعر بفارق كبير بين حياته في فرنسا وحياته في مصر وتردد ووقع في حيرة فكر فيها أن يعود عبر البحر إلى حيث كان ، لكن الحياة في مصر جذبتة وسرعان ما اندفع في تيارها ، وكان قد عين وكيلًا للنيابة ، ورمت به أعباء هذه الوظيفة في أحضان الريف المصرى وجعله يلقي أبناء مصر على صعيد الواقع ، ويرى الحياة في ريف مصر عارية فتكون هذه التجربة إضافة جديدة لشخصيته الفنية . ويعود من جديد ليخرج لنا يوميات نائب في الأرياف ، و ذكريات الفن والقضاء ، بل ويكتب مجموعة من الرسائل إلى صديقه الفرنسي أندريه يضمنها كثيرا من آرائه وتأملاته في هذه المرحلة .

يقول : « لم تكن حياته كلها غارقة في النظريات أو التحرير والتعبير ولكنه غرق زمنًا في الحياة من حيث هي حياة بواقعها ، حلوها ومرها ، طيبها وخبيثها . ومن ذلك يوم كان يعمل في القضاء ويجوس خلال الريف والمدن ، ويتصل بالحساكين والمحكومين ، يطلع على غيايا المجتمع وخفايا الصدور والأسر والأكوان والقصور . »

#### وفي رسالة إلى صديقه، أندريه يقول : (١)

« .. تصور إلى أعمل بدل ثلاثة من الزملاء ، إذ ليس لي أجازة هذا العام ، أو الأصح أنني نزلت عنها راضيا . »

وعين الحكيم بعد ذلك مديرا للتحقيقات بوزارة المعارف ، ثم شاق بالوظيفة الحكومية فأثر الاعتماد عن قيود الوظيفة وأعبائها والإخلاء إلى نفسه وأدبه . وهكذا قضى زمنا بعيدا عن جو الوظائف الحكومية . لكنه لم يكن بعيدا عن الناس ، إنما كان يعيش حياتهم ولكن واقفا على بعد يتأمل ويكتب .

وألف في هذه المرحلة جملة من أعماله الخالدة وخاصة قصته « الرباط المقدس » و « براكسا » أو مشكلة الحكم .

ولما ولي الدكتور طه حسين وزارة المعارف سنة ١٩٥٠ عينه مديرا لدار

(١) زهرة المصري ٢٢٦

الكتب ، ثم عين عضوا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكان له مكتبته هناك يسمى إليه ولا يزال يؤممه ، والنحى بتحرير جريدة الأهرام ، وأصبح عضوا في هيئة التحرير مع الكاتب نجيب محفوظ والدكتور لويس عوض ، والدكتورة عائشة عبد الرحمن .

تلك وقائع حياته في الوظيفة ، أما حياته الخاصة ، الحياة التي يخلد فيها إلى نفسه وحياته الفنية والفكرية في برجه العاجي فيعرض لنا صورا منها ، أو قل لحاحات - فهو حنين بالتفصيل - في كتابه « تحت المصباح الأخضر » . يقول مثلا : « حياتي الليلية ، حياة راحة مضيئة داخلة بشي الألوان ، ميدانها لا في المراقص وحانات الليل ، بل في حجرى المنزوية ومقعدى الواسع قرب خزائن كتي . حياة الليل عندي هي حياة النفس في اتصالها النحيل بما أقرأ في ساعات السكون ، وفي اصغائها الطويل إلى الخواطر والأفكار التي تعمر عالمي الصامت » (١) .

تلك حياة راهب الفكر الذى يمشى السكون والتأمل والقراءة الممتعة الهادئة . ولكنه مع ممتعته بالسكون والاسترسال فى تأملاته وأفكاره قد يضيق بالوحشة فيشكوها ، وهي شعور إنسانى ، لأن الإنسان فى حاجة دائما إلى أن يرى الناس ، أن يجلس ويحادثهم ... وهذا ما دفع الحكيم إلى الضيق بحياته الربية أحيانا ، يقول :

« .. ورجعت إلى وحدتى ، تلك الوحدة الباردة التي تحيط بى من كل جانب فإنا فى الحقيقة دائما سوى كوخ مقفر وسط صحراء من الجليد ، وضعت بداخله يد المصادفة لئلا ينل ويتساعد منه البخار .. هو تلك الأفكار التي تخرج من نافذتى إلى حيث تصل أحيانا إلى جموع الناس » (٢) .

ويصور مرحلة من مراحل حياته قبل الزواج عاشها متقلبا غير مستقر تأثما هائما غير مقيد بشئ . قال :

(١) تحت المصباح الأخضر

(٢) المصدر نفسه

«... وهكذا أنفقت حياتي متنقلا تائها ، ليس لي مكان معروف ولا عنوان دائم ، فأتركت فندقا لم أنزله ولا نزلا لم أهيكله حتى منجرت ذات يوم ، وتبرمت بهذه الحال ، واستنكفت أن أعيش هكذا كما تميزش الفكرة الهائمة والروح الحائرة . فأردت أن أجرب الحياة المستقرة في مسكن ثابت اخترته في بقعة جميلة من بقاع القاهرة يشرف على النيل وترى من نوافذه القلعة والأهرام ، وعنت بآثامه ، وأعددت فيه مكتبا أنيقا وخزان للكتب ، واقتنيت سيارة ، وأقت بمفردي وحولي خادم وطاه وسائق » .

ولم يطق حياة الاستقرار لأنه اعتاد أن يحوم وينطلق فيفضاق بحاله الجديدة وبشقتة وخدمه وسائقه وعربته .

يقول ، فإذا حدث ؟ ... لم أتعمل الحياة فيه عاما فقط كاد الخدم الثلاثة يذهبون بالبقية الباقية من عقلي ، أما السائق فلا يريد أن يصفى لي رجائي ، كلما طلبت إليه ألا يسرع ، فأنا أبغض السرعة ، أنها تمنعني من التفكير ، ولعلما أكدت له أنني لست مستعجلا شيئا ، ولا شيء يستعجلني ، فأنا عدو الزمن والوقت ، ولم أحمل ساعة قط ، فالوقت عندي ليس من ذهب ، بل من تراب . هجر مرة أخرى هذا كله وعاد كما كانت متفردا لا يقيده شيء كمادته . يقول :

« وانطلقت بمفردي حرا من جديد ، أتنقل في الفنادق وأطوف بالشوارع ، وأقفر إلى عربات الترام وسيارات الأوتوبيس ، وأختلط بالناس ، وأمزج بالجمهير ، فأحسست كأن الدم يعود حارا إلى عروقي وأن قدمي قد فرحتا بلس الأرض من جديد ، وأن فسكوى قد عاد إلى انطلاقه ونشاطه مع السير الحر بالأقدام في كل مكان . وملاحظة الناس في الطرقات ، فقد أخصبت ذهني الذي حبس طويلا خلف الزجاج .

وجعلت أقف على بائع الأذرة وهو يشوي كيزانه على عريشه الصغيرة ، فأحادثه وأبسطه ، لا يتمتعان سائق ، ولا تنتظرني سيارة . وأصغي إلى حديثه

الطويل في الليل مع كناس الجمة ، فاشترك معهم في السمر والحديث . ورأيت  
الكناس يسامر البائع طمعا في كوز ، والبائع لاه عنه لا تفطر له المزومة على  
بال ، فإن الشغل شغل في عرف التجار ، فأشتريت أنا كوزين ، أعطيت الكناس  
واحدا واستيقظت لنفسى الآخر ، فدعا الكناس لى الدعوات الصادقات ، وجعل  
ياكل ويقص على ما عنده من أحاديث العامة البريئة ، اللذيذة .

ومن حياة التأمل المنعزل ، والمخالطة البسيطة لطبقات الشعب وعامة الناس  
في الشوارع استمد الحكيم مادة فنية ، وكانت موردا غزيرا ، لقصصه ،  
ومسرحياته ، ولستأقول مع ذلك أن هذا المدد كان يوجه قلبه ليخطط خطوط  
الواقعين على الأرض ، إنما كان يستمد منه تأملاته ، يفدى به أسلوبه في مزج  
الحيال بالفكر ، ويرتفع بالواقع إلى برجه ، يلقي عليه ظلاله ، أو أجنوده المشرقة  
أحيانا ، القائمة أحيانا .

وهذه الفقرات التي نقلناها من تحت المصباح الأخضر ، تصور جانبين من  
شخصية الحكيم ، أو تكشف ازدواجا في تلك الشخصية ، وفي حياته ، وقد نشأ معه  
ذلك الازدواج منذ طفولته ؛ فأمه كانت تفرض عليه نظاما صارما تعزله عن  
مجتمعه وعن اللعب مع أنداده ثم يذهب إلى المدرسة فتنتفع أمامه الحياة بسعتها ،  
ولكنه يعود إلى منزله من جديد ، إلى الوحدة والعزلة . ونمت هذه الثنائية معه  
ينموه ، فكان له الجانبان ، وهو يعيش عليهما ، وقد تعايشا معا ولم يتنافرا ، بل  
لم يقطع أحدهما على الآخر ، وإنما قد يعين أحدهما الآخر وينمي . لقد اكتسب  
من حب العزلة الفكر والفراة الهادئة المتأنية والتأمل ، والكتابة ... كما  
لأكتسب من الجانب الآخر من مخالطة الناس ومعايشتهم والتعرف عليهم تجارب  
كثيرة لقلبه ، ومدادا له . ونقتبس فقرة عن حياته بالنبأية من زهرة العمر .  
يقول :

« ... إن الحياة لتقهرنى على قبول مالا أريد . . . إلى منذ التحاقى  
بالنبأية المختلطة تلك الشهور وأنا أختلط بطوائف الموظفين وبالوان من الناس



ما كنت أستطيع الحياة بينهم يوما وحتى مطالعنا اليوم أكثرها ما عدا ما يتعلق منها بعمل الرسمى ، يمتنع إلى الدراسات الجافة والمسائل الاقتصادية ، ومع ذلك فأنا أشعر أن في نفسى منطقة رفيعة منيعة لا يصل إليها أحد ، فأتى ما أكاد أختم أعمال النهار حتى آوى إلى حجرى أصغى إلى أسطوانة « مصفوف النار » لسرافسكى .

لقد أخطأت يا أندريه كما أخطأت أنا من قبل إذ تظن حياة العمل والواقع قديرة على إنتراع حب الجمال من أغسنا ، وأسفاه إن كل ما كسبته نفسى من إتصالها بالفن الحق كان حقيقيا خالصا لا زيف فيه .

لأنى أعيش في الظاهر كما يعيش الناس في هذه البلاد ، أما في الباطن فما زالت ألحن وعفاندى ومثل العليا . كل آلامى مرجعها إلى هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة (١) .

أهى آلام حقيقية إذا ؟ ، آلام الرومانسى الذى يبنى لنفسه تصور الخيال ، ويعتبر أن يجرها ليعيش في أكواخ الواقع ، أو التناقض بين يامض الأمل ، أو المثل ، وسواد التوذج الحى ، لأنها آلام نفس شاعرة على أية حال ، آلام خالقة ، وليست آلاما هدامة ، ولا معطلة .

موقفه من القيم الانسانية الدين الاخلاق الفن :

ينظر توفيق الحكيم إلى الدين نظرة تسمو على الشكليات إلى الحقائق ، ومن المظهر إلى الجوهر ، يفهم من الدين لبه وغلاصته ، معانيه السامية التى لا تتوقف عند حدود القوالب التى هى في غالبها من صنع الناس ، أو من صنع المجتمع بتقيداته وقيوده . تلك القيود التى تحجز الروح الإنسانية وتحف دون انطلاقها إلى أفق الحقيقة ، حقيقة الخلق والخالق ، حقيقة الله والكون ، حقيقة الإيمان بالقلب والعقل ، لا بالعقل وحده .

ولا يجد الحكيم تعارضا بين الدين والعلم ، كلاهما باحث عن الحقيقة ، ولكل

(١) زهرة العمر ص ٣١٠ .

طريقة، للعلم وسائله المادية وتجربيه ونظرياته ومعادلاته، وهي وسائل قد تمعجروا آخر الامر عندما تبلغ غاية تتوقف عندها، أما الدين فوسيلته إلى المعرفة القلب، بالإيمان يستطيع أن يتخطى ستار المادة، وأن يعبر حاجزها الكثيف فيبلغ ما لم يبلغه العلم.

يقول في مدارك العقل والقلب: (١)

« والحقيقة العقلية ليست الحقيقة المطلقة، وليست الحقيقة كلها، ولكنها الحقيقة التي يستطيع العقل أن يراها من زاويته، فإذا كانت الحقيقة مرجعها القلب فإن العقل لن يرى منها إلا الشطر الذي يستطيع أن يراه، ويظل محجوباً عنه الشطر الواقع في دائرة القلب. فوجود الخالق الجبار المنتقم الرحمن اللطيف لا شك فيه عند القلب، أما العقل فإن استطاع بالمنطق أن يتصور وجود الخالق فإنه قد يرتاب في صحة تلك الصفات المنسوبة إليه... أما حقيقة الخالق فأمر بعيد عن مقدرة العقل، وهل يستطيع الجزء أن يرى الكل ».

ويقول:

« والحقيقة العلية أو العقلية شيء والحقيقة الدينية أو الإحساسية شيء آخر، وأن رجال الدين يقومون دائماً في الخطأ إذ يسمون بسمة الظفر كلما قال رجال العلم قولاً يتفق مع الدين، ويقطعون تقطيع النعشب كلما نقض رجال العلم أسس الدين. وما أحرام في كلتا الحالتين أن يسموا غير مكترئين بسمة الصفاء واليقين، وأن يعتقدوا تمام الاعتقاد أن العلم في كلا الحالتين كاذب عندهم وإن صدق وأن لا شأن للعلم بهم، وأن الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه، وأن العقل يستطيع أن يهدم الدين كما يشاء دون أن يسمع القلب طريقة واحدة من طرق معوله وأن أولئك الملحدين الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتنفيذ الدين وهدم أصوله، والشك والتشكيك في جوهره ووجوده لم يستطيعوا لحظة واحدة أن يسكتوا صرخات القلب الحارة الصاعدة إلى ذلك الوجود الأسمى الذي بيده نفوسهم » (٢).

(١) تحت خمس أفكار ص ١٤.

(٢) تحت خمس أفكار ص ١٥.

وغاية الدين ليست مجرد إرساء قواعد الأخلاق وبيان الخير من الشر ، بل الدين في حقيقته أبعد غورا ، فالدين باعتباره قانونا اجتماعيا ينظم الفراز ويحفظ التوازن بين الخير والشر هو أمر متعلق بذات الإنسان متصل لذن بعقله وعلمه ، على أن عنصر الأخلاق في الأديان ليس جوهرها ، فإن بعض البلاد قد استعطت أن تجد في الأخلاق غنى لها عن الأديان ، إنما قوة الدين وحقيقته في العقيدة والإيمان بالذات الإلهية الأزلية ، هنا لا سيئس إلى الدنو من تلك الذات إلا عن طريق يقصر عنه العلم الإنساني ، بل يقصر عنه كل علم ، لأن العلم معناه الاحاطة . والذات الأبدية لا يمكن أن يحيط بها محيط ، لأنها متناهية الوجود فلا اتصال بها عن طريق العلم المحدود مستحيل .

وفكرة توفيق الحكيم عن الدين متعلقة بفكرته عن الإسلام وصاحب رسالته محمد صلى الله عليه وسلم ، وفي الإسلام خلاصة الفكر الدين ، وفي الرسول خلاصة المثل الكامل ، يقول : لقد آن للعرب أن تدرك أن محمداً والإسلام هما من منابع الفكر الحر ، وطفرة من طفرات البشرية المتحررة ، والدليل على ذلك شخصية النبي ذاتها وغرضه في الدعوة إلى دين جوهره إقناع النفس بالحقيقة العليا ، فمحمد هو أول نبي يجد البشرية بأن أعلن أنه بشر ، وأن دينه دين الفطرة البشرية .

ويقول : وهنا تبدو حكمة الإسلام ظاهرة بين سائر الأديان ، فهو دين بسيط فطري لم تدخله صناعة ، كل شيء فيه صادق خالص صاف ، ليس فيه إنكار لقوانين الطبيعة ، بل فيه مساندة حكيمه ومصاحبة رشيدة لكل ما فرضه النظام العلوي على البشر من حيث تركيبهم المادي والمعنوي . ذلك أن أسلوب محمد في ادراك الحق كان أسلوباً مستقيماً ، فهو قد أدرك أن معنى الحق إنما هو السبب الذي يصدر عنه الناموس الأكبر ، وأن روح الوجود هو النظام ، وأن عناية النظام الطبيعي للإنسان والأشياء عناية الله ، وكل من يقف في وجه النظم الطبيعية لا يمكن أن يكون من عنده ، لأن الله لا يناقض نفسه . كل هذا فهمه محمد ووعاه بهد يرته النورية الباقدة فجاء أسلوب القرآن في الإفصاح عن الحق ، واضحا جليا ، لا يأمر برهينة ،

ولا بالفرار من الدنيا ولا بتعذيب الجسد من أجل الله ، الله لا يأمر بتعطيل ما بناه (١) .

ويقول : وإنما يريد الله أن تعيش الأحياء طبقا لقوانين الحياة التي وضعها لها وأن تجاهد في سبيل الحياة ، وأن تتغلب على عناصر الفناء بما هيأ لها من مناعة طبيعية أو مناعة اكتسابية ، والدين هو أداة المناعة الاكتسابية لمكافحة عناصر الفناء .

#### رأيه في الفن :

يرى توفيق الحكيم أن الفن في مختلف صورده لغة عالمية إنسانية يتخاطب بها الناس ويفهمونها على اختلاف جنسياتهم ولغاتهم : والفن بهذا المعنى الإنساني السامي الذي يجمع قلوب بني البشر وعواطفهم وأحاسيسهم في واد واحد ويتقاربون فيه ويتعاضدون ، عاصية بشرية ، فهو يميز الناس دون سائر الخلق .

أن الإنسان الأعلى ليس ذلك الإنسان الذي يضع كل شيء في فاه ، ولكنه ذلك الذي يشعر بحاجة إلى متع معنوية وأغذية روحية . وأطعمة ذهنية لعللاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته الجسدية أو المادية . هذا هو الفرق الوحيد بين الإنسان والحيوان ، فالحيوان لا يحتاج إلى أن يطرب لببت من الشعر أو لصوت من الفناء أو لثقال من الرغام ، ولا يمكن أن يخطر له على بال وجود عالم آخر غير عالم الأكل والشرب المادي ، كل فضل الإنسان على غيره من المخلوقات أنه أرتفع إلى العناية بأشياء معنوية لاتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقومات حياته المادية . وهذه الأشياء سماها فيما بعد الفن والأدب (٢) .

ويرى أن الفن ينبغي أن يظل في برج عاجي ، وأن يبقى الفن للفن ، لا أن يستخر الفن للجموع وخدمة الأفراد والناس ، فإنه بخير مادل محافظا على سموه ولإتعاذه عن الخوض في مسائل الإصلاح الإجتماعي والسياسي .

(١) تحت نفس الفكر ص ٣٢ .

(٢) تحت نفس الفكر ص ٨٠ .

فإذا ما أردنا تسخير الفن في هذه الأغراض ، فمضى ذلك الحبوط إلى ضرب من الدعاية والوعظ والإرشاد . أما إذا كان في الأمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقده ذرة من قيمه الفنية العليا فهو فن راق ولا شك ، ولكنه لا يتنبأ إلا الأفاذا الذين لا يظهرون في كل زمان .

ويعرض للآراء القائلة بأن الآداب والفنون العربية إنما تيسر لها الرقي والازدهار لأنها عالجت مشكلات المجتمع فكان ذلك سبب تطورها فيقنده ، ويقول بسكه وهو أن الذي نهض بتلك الآداب حقاً هو ما فيها من عناصر الفن الخالص ، لا لأنها كانت من أدوات الإصلاح الإجتماعي .

ويمثل بكيار الآداب والفنانين . « والذي أعله أن أنا تول فرانس وأن برنارد شو مؤلف مسرحي ، وأن تولستوى قصصى ، وتلك هى صفاتهم التى تؤخذ على سبيل الجد ، أما ميول فرانس وشو الاشتراكية ونزعات تولستوى الإصلاحية فهى نواح ينظر إليها تارة بغير استهفال ، وتارة أخرى على أنها تروابع أو ظواهر ، ودلائل قد تفسر على ضوءها بعض أعمالهم الأدبية وآثارهم الفنية . » ويقول : « إن الآداب الغربية لم تحترم يوم فناناً أو أدبياً لأنه «صالح» ولكنه قد يحترم الصالح إذا كان أدبياً أو فناناً » (١) .

ويقول إن الفن ظاهرة فردية فالفردية فيه وفى الآداب هى أساس الخلق والابداع وبغيرها لا يقوم فن . والفنان إذا لم يقل أنا فهو ليس بفنان ، كما أن العالم الذى يقول أنا ليس بعالم ، فالعلم إذن جماعى عالمى والفن ذاتى فردى (٢) . وتشبعت روح الحكيم بالفن منذ صباه ، عشقه فى شتى صورته فى الفناء والموسيقى ، فى التصوير والمسرح ، فى الآداب .

وآمن بالتكامل بين الفنون ، وبأن الأدب الحق هو الذى يتعرف على فنون السمع والبصر ، فإن التربية الفنية الكاملة الشاملة لمختلف الفنون منذ الصغر هى

(١) تحت غمى الفكر ص ٨٦ .

(٢) تحت غمى الفكر ص ٦٤ .

التي تنمي عند الأديب الأوروپي ذلك الإحساس بالتناسق الفني الذي يرفعه إلى تلك المرتبة من مراتب الخلق والإبداع . ويعنى بالتربية الكاملة تربية جميع الملكات والحواس بجمعة ، فربية ملكة العقل وحدها لا تكفى رجل الأدب والفن إن لم تصاحبها تربية لحاسة البصر وحاسة السمع وحاسة الشم وحاسة الذوق . . ولا ينبغي لأديب أو فنان أن يترك حاسة من حواسه هملا بغير تكوين، عاطلة لا تزدي عمله . ويقول : ويجب على كل أديب أن يتعرف إلى مواطن الجمال في كل فن . وقد استخلصه الميافرة وصيوه في قوالب فنية رائعة هي: الكتب والصور والتماثيل والمعابد والسمفونيات والأوبرات والأناشيد والتشكيلات والأشعار . وأنه ينبغي لنا إذا أردنا الارتقاء بأدبنا أن نسمو إلى تلك العوالم وأن نجوس في أرجائها الواسعة، مهتدين بقيادة عظماء الفنون الذين طافوا بها قبلنا، واكتشفوا قمتها وغاصوا على كنوزها<sup>(١)</sup>.

## عودة الروح

خرجت قصة « عودة الروح » إلى النور سنة ١٩٣٣ وإن كان توفيق الحكيم بدأها قبل ذلك بسنوات ، وعدّها بعض الكتاب بداية الرواية المصرية الحديثة . واعتبرت كذلك لاكتمال بناتها واحتوائها على مضمون اجتماعي حي ، ربط فيه المؤلف بين حياة أسرة صغيرة ، ومصر كلها في مرحلة من التاريخ كانت تشملل فيه من حكم المحتل الفاضل حتى أتبع لها أن تمرّ عن حيويتها في ثورة ١٩١٩ التي تألفت فيها قوى الشعب المصري فقام قومة رجل واحد ، أو فيها ذابت جموعه في شخصية واحدة يمثلها الزعيم سعد زغلول .

والقصة تروى جانباً من حياة توفيق الحكيم ، في صباه . زمنها أوائل هذا القرن في عشر السنوات الثانية منه .

مكانها منزل بشارع سلامة بحي البخالة بالسيدة زينب ، يتكون من ثلاث حجرات وصالة واحدة منها « غبر نوم » ، ينام فيه جميع أفراد الأسرة من الذكور ، وقد اصطفت فيها الأسرة بعضها إلى بعض ، وبها خزانة الملابس وقد خلع إحدى حلتّيها . ووضعت مائدة من الخشب في الردهة وأعدت لتناول الطعام ، والثالثة لزوجة العمّة العانس المحسن ، تنام بها .

وهناك منزل مجاور هو منزل والد سنية ، والشارع حيث يقع مقهى بلدى يعطل عليه منزل الأسرة ومنزل سنية .

وأبطالها جماعة من شباب الريف جاءوا إلى القاهرة لتلقي العلم ، وهم ثلاثة شبان وأسرّة عانس وعادم .

حنفى الرجل الطيب الموظف أكبر الأخوة وعميد هذه الأسرة كما يسميه الحكيم رئيس شرف العائلة .

عبد طالب بالهندسة ، شاب مثلى - حيوية ، سريع الانفعال والثورة ، على عكس أخيه حنفى .

سلم أفندى يوزباشى بوليس سابق ، سطحي التفكير ، يميل إلى المظهر في لباسه وحركاته ومعاملاته للناس ، شوارب مفتولة وحركات مرسومة متكلفة .

زنوبة فتاة ريفية تخطاها الزواج ترسبت في نفسها ، في أحماقها التقاليد الريفية ، وترزح تحت أمثال الجبل والشعوذة ، معقدة ، عقدتها أنها عانس ، تبحث عن عريس .

محسن بطل القصة ، وابن أخى حنفى وعبيده وزنوبة ، ويمثل شخص توفيق الحكيم نفسه فى في ربيع العمر بالمرحلة الثانوية ، رقيق الحواشى ، شديد الحساسية ، خجول ، مدلل من أعمامه .

مبروك شاب ريفى ساذج يقوم على خدمة الجماعة ، يخلص للجميع ولا يحمل لأحد حنينة ، يقع بين زنوبة وبقية الأسرة ، فيتحمل الجانبين بصفاء نفس .

سنية بطللة القصة ، فتاة قاهرة في سن الزواج ، ابنة أحد ضباط الجيش المتقاعدين تعيش في رغد من العيش مع والدها والذاتها مدللة ، تغازل شباب الحى من تقع عليهم عيناها . يتعلق بها محسن ، لكنها تتركه بحثا عن زوج من الرجال ، وهو فى لا يرضيها .

وتنقسم القصة إلى قسمين ، الأول ويعرض للعلاقة بين سنية ومحسن وعبيده وسليم ، وتبدأ بالتمعارف بين زنوبة وسنية وزيارة سنية لبيت الأسرة ثم دعوتها لمحسن ليعلمها الغناء ، وتمله الموسيقى على آلة البيان في منزلها ويكثر تردد محسن ويشعر بحب قوى لها ، ولانبادلها هي العاطفة نفسها بل تعتبر العلاقة بينهما تسلية ، تقطع بها الوقت ولهو عذراوات من بنات ذلك الزمن تشعر بالفراغ فتشغله بهذا اللعب .

ويتعلق شباب الأسرة واحدا بعد الآخر بهذه الفتاة وهي بدورها تعطي لكل منهم أملا ، ولكنها لا تلتك أن تجدد من رضى زوجها ، ويحجب أمل الآخرين حتى زنوبة يحجب أملا في سنية ، لأنها تظن أنها أخطفقت من كان يمكن أن يكون لها زوجها . هكذا صور لها الوم .



وهكذا شملت الأسرة بأحزانها أو قل بمواجدها من مواقف سنية .  
وفي القسم الثاني يتقلب الموقف فيشغل الجميع بقضية أكبر من هذه القضية  
الذاتية ، قضية الثورة المصرية ينسئ الأفراد أنفسهم في سبيل الجماعة ويضحون من  
أجل مصر .

ويحسن توفيق الحكيم لسج خيوط القصة ويربط الصورة الجزئية بالصورة  
الكلية ، فهذه الأسرة التي تتألف من عناصر مختلفة من الشعب ، بل إن الكاتب نفسه  
أطلق عليها أسم الشعب ، هذه العناصر قد تختلف فيما بينها حول غايات قريبة حول  
مشكلات الحياة اليومية ، حول سنية... ولكنها تتحد في النية أمام أى خطر يهددها  
أو يهدد واحد منها ... فعبد وسليم ينسيان حبهما لسنية ويذيان رغباتهما  
الذاتية أو الفردية في آلام محسن ، ومحسن يرتفع فوق آلامه ، ويذيب أشجانه  
في أشجان بلده . الشعب كله يذى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد والزعيم  
الذى ظهر ليقود المد الثورى الجديد ويميد لمصر الروح .

ويبدأ محسن في اكتشاف نفسه في الرحلة إلى بلده في الفطاحين يستمع إلى الحوار  
الذى يجرى بين المواطنين ، وفي بلده عندما يستمع إلى الحوار بين مفتش الرى  
الانجليزى ومفتش الآثار الفرنسى ، ويسور الفرنسى صورة الباحث عن الحقيقة  
بينما يصور الانجليزى صورة المستعمر المتعالي المستغل .

وقد نظر النقاد إلى القصة من وجهات نظر مختلفة ، بعضهم إهتم بالمضمون ،  
وأعتبرها أول قصة مصرية لها مضمون سياسى صريح (١) . وهى تمثل روح  
مصر التى تكمن زمننا ولكنها لا تموت أبدا بل سرعان ما تعود قوية نابضة لتميد  
الحياة إلى هذا الشعب العريق .

وهذه القصة كذلك واقعية مرتبطة بالحياة أشد الارتباط ، فالبيئة هى البيئة  
المصرية التى نعيشها ونحسها فى دمائنا فى القاهرة والأحياء الشعبية ، وفى الريف

(١) فى الثقافة المصرية لعبد العظيم أنيس وعمود أمين العالم ص ١٤٩ .

المصري في القرية ، مع الفلاحين ، في حياتهم البسيطة . وهي تستخدم اللغة السهلة المنطوقة دون تزويق أو تكلف ، اللغة الواقعية التي قد لا تجد حرجاً في استخدام اللفظ الملائم في مناسبتها وعند الضرورة .

« ان توفيق الحكيم صور الحياة المصرية في تاريخنا الحديث ، صورها بمنطقها ولغتها وأمثالها وقها وعيشها ووجودها » (١) .

إن هذه القصة قد انتقلت بالقصة المصرية طورا جديدا ، بعد أن كانت مجرد محاولات غير ناضجة (٢) ، أو اقتباس من الآداب الغربية عليها حل من الأسلوب الجميل مثل قصص المنفلوطي .

يلتزم توفيق في هذه القصة الحوار المنطوق ، وهو لعبته المفضلة في الكتابة الأدبية ، وقد وفق هنا ، وبلغ في بعض المواطن ميلفا رائعا .

ونقف عند بعض فقرات هذه القصة لنسوق أمثلة مما بلغ فيه الحكيم مرتبة من التعبير الفني ، وصدق الأحساس .

في مشهد بقطار الوجه البحري وفي ديوان الدرجة الثانية جلس محسن وحوله جماعة بينهم شيخ معمم وأفندي ، وقد بدأ الأفندي الكلام عندما أفصح مكانا ليجلس فيه راكب كان يروح ويحيى . في مثنى العربة ، وقد أعجب محسن إفراح الجالسين لاختيم المواطن وإحتال بعض الضيق في سبيل راحته فذكر بإعجاب روابط المودة والتضامن بين المصريين ، وقال : لو أن هذا حدث في أوروبا لما تحرك أحد من المسافرين ولو كانت تجمعهم صلة معرفة أو صداقة ، فهو إن

(١) رأى في أدبنا المدارس لمحمد عطا ٧٦ - ٧٧ .

وراجع شوقي شيف في الأدب العربي المدارس ص ١٨٥ .

وتوفيق الحكيم « تحت شمس الفكر » ص ٨٥ حيث وصف هذه القصة وقصة « يوميات

ثائب في الأرياف » بأنهما من قصص النشاط القروى .

(٢) راجع ما كتبه عن توفيق الحكيم صلاح عبد الصبور في « ماذا بقى منهم للذاريخ » .

ينقص من راحته من أجل أحد مهما يكن . وتذكر القوم أحوال الناس في مصر  
وتضامنهم مسلمين وأقباط ، وتسامحهم الديني يمكن الحال في أوروبا ، (١) .  
ويسمر القوم يقطعون بالسمر رحلة القطار ، ويرد على لسان الأفندي :  
« أهل مصر شعب عريق من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل وكنا نعرف  
الزراعة والملاحة ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت أوروبا كلها له  
ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » .

ويتنص أسلوبه بحب مصر وحب شعبها المحب للسلام ، والذي ترقد في أعماقه  
الحضارة والاستقرار والبناء ، ويعرض مقابلا لهذا صورة البداوة مثله لحب  
الإعتدال وعدم الإستقرار والتفور من الحضارة والسلام . « ... ثم أليس من دلائل  
الأصل العريق تلك الطيبة التي طبع عليها الفلاح ، وذلك الهدوء وحب السلام  
عنوان المدنية والاستقرار ، بينما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب  
والثأر والدم . بقايا الحياة الأولى الحمجية القلقة غير المستقرة التي أساسها الغزو  
والسلب ونهب القبيلة » . ويقول إن طيبة الفلاح وحيه للسلام إن هو إلا أصل  
الزراعة العريق وما تتطلبه حياة الزراعة من السلم والاطمئنان ونبت الغزو  
والسلب ، حياة مدنية إجتماعية ، لا حياة وحشية برية جبلية ، فهدوء وسلامه  
كرم أصل لا عبودية ولا خسة » .

وهذا السلام نفسه يلقي ظلاله على كل ما في القرية من نبات وحيوان وجماد .  
ويعرض هذا السلام بين الحيوان فيرى ببقرة أمامها حل يرسم وبين رجلها  
الحفيتين عجل رمتيح جميل يشب إلى ضرعها غير أن ما أدهش محسن أنه رأى  
بجانِب هذا العجل الرمتيح طفلا رمتيما أيضا لعله ابن أصحاب الدار وهو يزاحم  
العجل ويدافعه على ضرع البقرة ، والبقرة ساكنة هادئة ، لا تمتنع هذا ولا ذاك  
وكأنها لا تفعل أحدهما على الآخر ، كأنما العجل والطفل كلاهما ولداها ...  
ما أجمله منظرا وما أروع معناه ، (٢) ويأخذ من صورة المعاشة بين الفلاحين

(١) عودة الروح ٢٠/٢

(٢) عودة الروح ٣٠/٢

وحيوانهم دليلا على الحب الكبير الذى يعيش فيه الناس والحيوان والأرض  
فى ظل مصر الخالدة .

• ولكن أليس فلاحو مصر الآن يجدون الحيوان بقلوبهم ولا يأتقون من  
العيش معه فى سكن واحد والنوم معه فى قاعة واحدة ، أليس أن مصر الملائكية  
ذات القلب الطاهر ما برحت مصر ؟ ... وأنها وراثت على مر الأجيال عاطفة  
الاتحاد بدون أن تعلم .. وهكذا لأن الحكيم يحب مصر ويرتجى بها فإنه يحول هذه  
المشاهد الواقعية فى فلسفته المثالية إلى هذا التسامى الصوفى أو الأفلاطونى .  
وعجيب أن أحد القاد أى لا أن يردده إلى الواقع يشطفه وقبحه ، ويبقى على  
الحكيم تلك السبعة الفنية ، التى تروح عن القارىء أو تجعل من الواقع محتملا  
جسيلا ...

يقول محمد عطا : « لأنه يمثل نوم الفلاح المصرى . مع بهيمته بأنه أمر تأليه  
المصريين القدماء للحيوان ولإيمانهم بوحدة الوجود ، واعتقد أن الجواب البسيط  
الواضح هو أن الدافع الأول والاصيل للفلاح فى نومه مع بهيمته إنما يرجع إلى  
خوفه من سطو الإقطاعى وأعدائه ليسلبوه أعز ما يملك !! ... » (١).

وتقلت من الكاتب عبارات رومانية تتردد هنا وهناك هى صبيغ من  
أصباغ مثاليته ويمثلها قوله وقد رأى المشهد السابق فرأى فيه روح الطفولة  
البريئة الخالصة من آهات الحياة ، أعجب بحسن بهذا المنظر وأحسن احساسات  
عميقة عظيمة ، غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الإحساس العميق شيئا ،  
والإحساس هو علم الملائكة كما أن والمتعاق العقل علم الأدميين لذلك إذا أريد  
ترجمة ما شعر به بحسن إلى لغة العقل ما لمنطق لظهور أنه كانت يعجب فى نفسه  
لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطاهر والبراءة ، لكن للأسف  
غدا يكبر الطفل وتكبر معه الأدبية وتتضائل الملائكية ، فيحل محل شعور الاتحاد  
العام بينه وبين مخلوقات الكون الأخرى شعور بنظام مع ورفائب تجعله يحتضر

(١) رأى فى أدبنا المعاصر لحدود عطا نهضة مصر ص ٢٢ .

ويودرى كل ما هو غيره ، وتجعله يعنى عن كل ما هو سواء ، لهذا يذهب عنه  
نور الملائكة الممثل في الطهارة والبراءة والشعور بالاتحاد وروح الجماعة ليحل  
محلهم الرجل الممثل في المطامع والشهوات والشعور بالانانية الفردية . وأن  
الشعور بوحدة الكون هو الشعور بالله ، لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب  
إلى الله من الرجل ،<sup>(١)</sup> .

والحكيم مشبع الفكر والقلب في هذه القصة بمذهب وحدة الوجود الذي كان  
له شأن في بعض الفلسفات القديمة والشرقية خاصة ، ولعب دورا في اتجاهات  
الصوفية المسلمين ، وتجدد دوره عند فلاسفة الرومانسية والمثالية المحدثين ، وكانت  
له مظاهره العديدة في أدب الرومانسية الغربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر  
بل وفي بدايات القرن العشرين كما أنه تسرب إلى أدباء الرومانسية العرب وخاصة  
في حركة المهجر وجماعة أبولو ، وبعض أدباء النصف الأول من هذا القرن .  
وتوفيق الحكيم وهو مشبع بمذهب وحدة الوجود يرقده حب عظيم للناس  
وليلده وأهله حب للحديث والتقديم معا ، فلا ينظر إلى مظهر من مظاهر البلد مصر ،  
ولا إلى أهلها إلا من خلال هذا الحب بمنظاره الوردى .

ونراه يبرج في تأملاته على قدماء المصريين ، يحاول أن يفسر عباداتهم على  
ضوء مذهب وحدة الوجود فيقول :

« أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلبون تلك الوحدة الكونية وذلك  
الاتحاد العام بين طبقات المخلوقات المختلفة ، وأن رموزهم للالهة يمثل نصفه إنسان  
ونصفه حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون إن هو إلا اتحاد ؟ ... لأنهم لم يزدروا  
الحيوان .. فكما أنهم جعلوا الإله على صورة الرجل فقد جعلوه أيضا على صورة  
الحيوان والطيور والحشرات .. أليست كل تلك المخلوقات من حمل الله ؟ أو ليس  
كل فعل يتم عن فاعله ؟ وكل صناعة هي صورة لصانعها ، فلم لا يكون الحيوان  
أيضا صورة للخالق أو إحدى صور الخالق ؟ كما أن الرجل كذلك .

(١) وحدة الروح ٢/٢٠٠

الشعور بالاندماج في الكون ، أى الاندماج في الله هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعين هو شعور الملائكة، وهو أيضا شعور ذلك الشعب المريق المصرى القديم ، (١) .

وحب مصر يعبر عنه في أكثر من موضع وتراه يفسر لنا سره فيقول محدثا عن محسن :

« فتح محسن عينيه في فجر اليوم التالى على زقزقة المهاجرين ، ورأى بوادر الصباح والشمس تشرق وكل ما حوله يتعش في هدوء ، فأشرقت نفسه ، وانشرح صدره ، ونهض الى النافذة ففتحها على مصراعها فإذا الحقل الأخضر والسماء الزرقاء ، والطيور والنور ، كلها تنبسم في سكون ، فأحس في أحماقه لأول مرة ذلك الروى المنتظم لمخلوقات الطبيعة وكائناتها الهادئة .. وتولد عنده شعور مبهم خفى بأن الخلود أن هو إلا امتداد لحظة كهذه اللحظة .

ولقد صدق شعور محسن الحفى هذا ، ولو إنه أوق مقداراً من العلم بتأريخ هذا الوادى . إن سكانه العابرين ما كانوا يمتقدون بحجة أخرى غير جنتهم تلك ، ولا بخلود آخر ، وإن معنى الخلود بعد الموت عندهم إن هو إلا العودة إلى هذه الأرض ذاتها ، (٢) .

فصر إذا تضم شعباً حضارياً يجرى في دمه حب السلام ، وهو مؤمن في أحماقه ، وراث الأيمان من قديم الزمان ، وهو مؤمن بوحدة الوجود . ومصر أئيرة لدى أهلها ، وهى الجنة لا يتصورون مكاناً غيرها أجمل ولا أحب إلى نفوسهم منها .

ويظل الحكيم يعرض لمصر وجوانب الخير والجمال فيها وفي أهلها فيدير حواراً بين مفقش الرى الإنجليزى ومفقش الآثار الفرنسى يكشف ما يخشيه

(١) عودة الروح ٣٥/٢ .

(٢) عودة الروح ٣٥/٢ .

الشعب ، وما تحفه أرض مصر من كنوز الحضارة والحكمة التي يتوارثها الناس جيلا عن جيل ، وإن بدا للمعين غير ما تنطوى عليه النفوس .

• نعم إن هذا الشعب الذي تحسبه جاهلا يعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله لأن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم ، والقوة في نفسه ولا يعلم . هذا شعب قديم . جى . بفلاح من هؤلاء . وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري ...

نعم هو يحمل ذلك ولكن هناك لحظات حرجية تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتسحق وهو لا يعلم من أين جاءت . هذا ما يفسر لنا نحن الأوروبيين تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مذهشة في قليل من الوقت وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هي تجارب الماضي الراسبة قد صارت في نفسها مصير الفريضة تدفعها إلى الصواب وتسحقها في الأوقات الحرجية وهي لا تدري .<sup>(١)</sup>

بهذا جرى لسان مفتش الآثار الفرنسي في حوار مع الإنجليزي :

• وإن ما طبع عليه شعب مصر من الفضائل والحكمة الدفينة العريقة لتشويهه شوائب غريبة عنه وافدة إليه هي غرس غيره . ويقول الفرنسي للإنجليزي :  
• لكن يامستر بلاك إن الفاسد من هذه الأخلاق ليس من مصر بل أدخلته عليها أمم أخرى كاليدو أو الأتراك مثلا ، ومع هذا فلا يؤثر ذلك في الجوهر الموجود دائما .<sup>(٢)</sup>

#### الروح العائدة :

ولاشك الحكيم أن روح مصر الأصيلة ستعود يوما إذا وجدت الزعيم المخلص الذي ينطق بهوى النفوس وتنبهش روحه بأحاسيس شعبه .

(١) عودة الروح ١/٢ .

(٢) عودة الروح ٣/٢ .

ويقال الإنجليزى عن تلك الروح أو الجوهر .

— قل لى ما هو هذا الجوهر ؟

— إنك ترتاب فى قول ولكن أكتفى بأن أقول لك احترس، احترسوا  
من هذا الشعب فهو يخفى نفسه هائلة .  
والتفت الإنجليزى إليه متبكيًا وقال :  
— يحفيا أين يامسيو فوكيه .

فأجاب — فى البئر العميق إن خرجت منه الأهرامات الثلاث .

والروح الحبيطة التى تعود هى روح المعبود ، روح الكفاح المشترك ، روح  
أيزيس التى قاومت الطغيان ، وجمعت أشلاء أبناء المتفرقة . هذه الروح غيبطة فى  
صدور الفلاحين وهم يعملون فى الحقول .

— وأسمع هذه الأصوات الممتعة الخارجة من قلوب عدة . ألا تخافها  
خارجة من قلب واحد ؟ أنى أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة فى  
الكفاح المشترك (١) .

وهذه الملمعة التى يضمها توفيق الحكيم قصته تبدو فى بعض الأعين خروجاً  
عن الواقعية أو محاولة لتسخير الشكل المرن للفكرة المسيطرة على عقل الكاتب ،  
ويتناول الدكتور الراعى هذه الفكرة ويشير إلى ما جرت به على الفصحة من  
عيوب فيقول : (٢)

« فهاتان الناحيتان إذن تظهران لنا كيف أن المظهر الواقعى لعودة الروح إن  
هو إلا تعبير غير حر عن أفكار يقصد إليها الكاتب ويخضع لها الواقع ، بل ولا  
يتردد فى تغييره ليلائم هذه الأفكار ، وهى ظاهرة تزداد وضوحاً كلما مضت بنا

(١) عودة الروح ٢/ ٨٥ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ١٠٤ .



حوادث الرواية حتى بلغنا جزءها الثانى لوجدنا الأفكار تنحكم فى الواقع  
تحكما تاما .

وأدت سيطرة النكرة على الشكل ، أو غلبة الفلسفة على الواقعية إلى اختلاط  
صور الشخصيات الواقعية بالرمز ، مما قد يضعف خطوطها ، كذلك ربما كان  
الرمز فى الأحداث والشخصيات مؤديا آخر الأمر إلى ضعف فى البناء الفنى ،  
وتشابه خيوط نسيج القصة .

وقد يخالف بعضهم كاتب القصة فى المضمون ، فيرون فى محاولاته تلوين  
الواقع المرير أو الشقى للشعب المصرى بلون وردى مدعاة إلى التواكل ، وأن  
الإعجاب بروح المعبد وفناء الجميع فى شخصية الواحد يؤدى إلى الرضا بروح  
العبودية ، مما يرسخ قواعد الإنقطاع<sup>(١)</sup> .

والحق إن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ هكذا على حاله ، فالأفكارها ليست  
سوى نبضة قلب ، أو هو إحساس أحسن الحكيم فى أعماقه فى مرحلة من مراحل  
التاريخ المصرى المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت روح مصر الشابّة  
تتميزاً قوياً ، وكل الشعب يتنمياً للنهضة ، وأمامه أمل كبير ، وقد شحذ هذا  
الآمل ، وقوى همته ظمور الكشوف الفرعونية ، التى بهرت العالم ، وأوقفته على  
حقيقة مصر الفنية فى باطنها ، حقيقة الحضارة التى صنعها هذا الشعب الذى يبدو  
ضعيفا مقهورا .

كانت إذن روح مصر آنذاك تتحرك على صعيد القومية المصرية ، فالدعوة  
المصرية كانت آنذاك قائمة يدعو إليها المفكرون والسياسيون ، لطفى السيد ،  
ومصطفى كامل ، ويكرسها الأدباء . شوقى بفرعونياته وهيكلى والحكيم  
يكثبانها .

وكان الحكيم من عاش هذا الإحساس العارم وتفاعل معه ولم يكن بعيدا

(١) رأى فى أدبنا المعاصر ط. د. مصطفى ص. ٧٧ .

عن وجدان قومه . وإعجاب الحكيم بروح مصر ممثلة في ماضيها الفرعوني لم يبد هائما في عودة الروح فحسب ، بل لقد أعاد الحديث فيه أكثر من مرة . وهو مصعب بليريس ، تلك التي ربط بينها وبين سنية هائما ، أو قل التي مزج بينها وبين سنية في وجدان محسن بطل القصة أو في وجدانه هو على الحقيقة .

ومهما يكن من أمر هذه المحاولة الفصصية من توفيق الحكيم فإنه قد وضع معلما في طريق القصة المصرية بطريقته الخاصة أو قل تنبض بروحه هو المثالية . وقد وفق إلى أن يمي في قرائها من المصريين حب مصر ، وأن يرس في قلوبهم روح العمل الجماعي ، الفاتحة فعلا ولكن ران عليها الزمن ، وأن يكتب سطورا مليئة بالتفاؤل والامل الكبير ، وليس أدعى من التفاؤل والامل والثقة بالنفس في حفز المهمل ، فالقصة من هذه الناحية لا يمكن أن تكون دعوة إلى التواكل .

كذلك اختار الحكيم حياة مجموعة من مثقفي الشعب متوسطي الحال ، ودار بأحداثه وسط الشعب في الشارع وفي الأحياء الشعبية ، وفي القرى بين الفلاحين ، وعرض لنا كثيرا من وقائع حياتهم اليومية بأسلوب سهل سلس لا تعقيد فيه ولا خطابية ، وقد كان العهد قريبا بالخطابية وروح المقامة . والقصة تمثل بوضوح أسلوب الحكيم وطريقته في الكتابة ، سلاسة في التعبير ، وقدرة على تحميل هذا الأسلوب السهل أفكارا فلسفية ، لا تثقله ، ولعل هذا ما يفرق بين توفيق الحكيم وكاتب كالمقاد مثلا . ولا يأنف من استخدام العامية ، متى رآها معبرة عن الموقف ، أو عن معنى وأحاساس لا تنبر عنها الفصحى .

وهو يمزج كتابته ، ومواقفه بروح الفكاهة وهي روح مصرية أصيلة ، والمواقف الفكاهية كثيرة في القصة ، وخاصة في الجزء الأول مع الشعب ، في مسكنهم ، وحياتهم اليومية وهو يجيد رسم سنفى ، وزنوبة ، وسليم ، ومبروك ، ويتخذ من بعض ملاحظهم الشخصية . ومواقفهم وتصرفاتهم ، مناسبات للفكاهة . وتتمدد أنماط الفكاهة ودرجاتها ، من فكاهة رقيقة تسرى مع الأحداث

لطيفة صافية إلى فكاهة انتقادية تعرض للميوب الشائعة بين الناس ، فترسمها في صور فكهة ساخرة ، أو تبرز العقائد والتقاليد العتيقة ، في مقابلة العصر والمدنية فيحس القارى- بالتناقض ، وتنفرج شفتاه عن ضحكة ، من زئوبة ، أو مبروك . وتكون الفكاهة مزاحا ، وميل إلى المبالغة ، والإغراب في التصوير سواء في المواقف أو في ملامح الشخصيات وحركاتهم وأقوالهم<sup>(١)</sup> .

---

(١) وانج دراسات في الرواية المصرية للدكتور على الراعي ١٩٦٦ ،

## يوميات نائب في الأرياف

وهي القصة الثانية من قصص توفيق الحكيم الاجتماعية الواقعية، وتختلف في بنائها عن « عودة الروح »، إذ يكتبها على شكل يوميات، أو مذكرات لنائب أو وكيل نيابة. ولكن هذه اليوميات مترابطة مع ذلك متصلة الاتصال، يرتبط بينها قصة داخلية، كان يتابعها التحقيق هي قصة ديم، حذاء القرية الغامضة، والمجذوب... وقتل غامض، أو حادث قتل غامض.

ويُنقل الحكيم في هذه القصة من مثاليته في عودة الروح إلى واقعية الحياة، وحياة الجريمة في الريف، والدوافع إليها.

طبعت اليوميات سنة ١٩٣٧ ثم تكرر طبعتها بعد ذلك، ولقيت إقبالا من عشاق أدب توفيق الحكيم. وهي في الشكل تعرض جانباً من حياة الموائف في النياحة، وقد حدثنا عنه في مناسبات أخرى، في زهرة العمر في الرسائل المتبادلة مع صديقه الفرنسي « أندريه »، وفي « ذكريات في الفن والقضاء ».

يعرض بالنقد لأحوال الفلاحين، والمفارقة بين ظروفهم الاجتماعية والقانون المطبق عليهم، وهو غريب عنهم. ويبين حاجتهم الماسة إلى الإصلاح والتعليم لينقذهم مما هم فيه من تأخر مادي مع حسن استعدادهم وحياة قلوبهم وأرواحهم.

وينقد أحوال رجال الإدارة والقضاء الذين يتولون مصالح الشعب ويقومون على رعايتها، فيكشف ما ينفسون فيه من المفساد والانهلال الأخلاقي والسلوكي والتهاون في شئون الوظائف التي يلونها كأنفساءهم في الرشاوى واستهتارهم بالناس واستغلالهم للسلطة.

فالعمدة يستبد بالفلاحين ويستولي على أموالهم ظلماً ويحتجز لمن يهوى ويتعامل على من ينفذ والأمر يستغل العمدة للحصول على ما يريد. والقضاء ورجال النيابة وضع غريب شاذ بالقانون الذي يطلب إليهم تنفيذه مستورد لا يفهمه الناس ولا يسيغون مواده، لأنه لا ينبع من نفوسهم ومن صميم حياتهم.

والقائمون على تنفيذ هذا القانون مظلومون مرقون بأكداس الملفات والأعيان .  
والحكومات والوزارات مشغولة عن هذا كله بالأحزاب والاعوان وترقية  
المحاسب ومكافآتهم وتستغل الانتخابات وتسخر الإدارة ليكسب حزب الحكومة  
دون كل اعتبار ، ولو على حساب مصالح الناس .

والحكيم في هذه اليوميات أديب صاحب ملكة مصورة وذوق حساس دقيق  
يلتقط من الحياة اليومية ما يمر به من تجارب ، صورها المعبرة ولقطات تم عن  
الموقف ، وتعبير أدق تعبير . وهو في صوره هذه فنان يحسن اختيار ألوانه ويحميد  
رسم خطوطه .

ويحسن الحكيم كمادته استخدام الحوار النصيح المنبج بالعامة ، أو بالعامة  
الخاصة إذا اقتضى الموقف .

ولا يعدم روح الفكاهة فهي تلازمه دائما ، وهي كما قلنا في عودة الروح  
فكاهة تتلون بالسخرية المرة والتقد أحيانا ، بحيث تعرى من معرض له وتفتنحه  
أمام القارئ . وكثيرا ما عرى المأمور ، ونال منه ومن زوجه ، وبلغ في التورية  
حد « التهرج » وخاصة في حكاية الديوك الرومية التي كان يحتلبها بما جمع  
للسلطة البريطانية في مناسبة عيد الميلاد .

وحرص الحكيم على تصوير المأمور في صور المهرج . ولستمع إليه يحكي  
موقف المأمور من العمدة وقد طلب إعداد الإفطار .

قال الحكيم : « وأردت أن أختتم محضري ، وإذا في أرى حركة نصب مائدة  
ولإعداد طعام وحضرة المأمور قائما قاعدا ينظر في الخوان ويدخل ويخرج دون  
أن أعلم ما يشغله من الأمر ، وأخيرا سمعته يقول للعمدة في ناحية :

— اسمع يا عمدة . اليك الوكيل لا يحب الخرفان على الصبح ، ولا الديوك ولا حاجة  
أبدا ، ولكن لا بأس من كم زغولة مدفونة في الأرض ، والفرايش لإياهاء ، والفطير  
المشلت ، وإن كان عليه كم كسكوت محمر مفيش ضرر ، واللبن الرائب طبعما شيء  
مفيد للصحة . ولا بأس من كم بيعة مقلية في القشدة ، كفاية . اياك يا عمدة بعمل

حاجه زياده ، اليك الوكيل أكلته ضعيفه. إن كان عندك عمل تحمل بشمعه لا بأس.  
قرصين جبنه ضائي لا مانع ، طبق كحك وغريبه ... الغرض حاجات خفيفه لطيفه  
وانت سيد العارفين . (١)

وجلس المأمور إلى مائدة الطعام ومعه العمدة ، ولم يستطع الحكيم إتمام  
طعامه ، قال الحكيم : وقت من بينهم متسللاً بعد قليل وجلست في مكانى الأول  
أنتظر تارة وأنصف محضرى تارة إلى أن فرغوا من أمر بطونهم وأنوا على ما فوق  
الخوان وقاموا بمسحون أيديهم فى غطاء المائدة الذى لم ير وجه الصابون منذ  
عامين ، وأقبل على المأمور يتجشأ ويقول :

— أظن نرجع ما دام التحقيق انتهى .

فاشرت إلى الشاهد الذى كان قد جاء فى به وقد نسيه الآن فيما يظهر :

— لما تسأل الشاهد المهم .

فأجاب المأمور من فوره :

— لا مهم ولا حاجة .

وتركنى واتجه إلى الفلاح وقال له :

— انت يا ولد عندك معلومات ؟

فأجاب الفلاح :

— لع . أى . لا .

فالتفت المأمور إلى قائلاً :

— جهش الله فى برسيمه ، لا عنده معلومات ولا يحزنون . قم بنا يا معادة

اليك نرجع بلدنا (٢) .

وبهذه الروح نفسها رسم الحكيم صورة القاضى فى المحكمة وعجلته فى النظر  
فى القضايا لينتهى منها قبل موعد الغطار .

(١) يوميات نائب فى الأرياف طبع مكتبة الاداب بالجمايز ص ٤٨ .

(٢) يوميات نائب فى الأرياف ص ٥٠ .

قال: « ونمت تلك الليلة بعد العشاء بقليل فإن في اليوم التالي جلسة القاضي السريع ، وقد كلفت مساعدي بحضورها على أن أحضرها معه إلى جوارحه كي أمرته على نظام الجلسات وما يقع فيها من إجراءات . وجاء الصباح وذهبت إلى المحكمة ، فوجدت مساعدي في غرفة المداولة متأبطا مظروفا به وسامه وهو في انتظار القاضي ، ولم يلبث القاضي أن جاء في القطار القادم من القاهرة وخلفه شعبان الحاجب وهما يشندان في الخطى ، والقاضي يخرج من جيبه تقودا يناولها للحاجب ويقول له :

الحم يكون فلاحى من قشرة بيت اللوح ، واصبح للبيض يا شعبان أفندى ، والزبدة والجبنه على عهدتك . اوضع الحاجة في السلال كويس ، وانتظرنى بها على المحطة في قطار ١١ كالمعتاد . اطلع إنت السوق والا فندى المحضر يقوم بذلك بالعمل .

وانصرف الحاجب سريعا ، ودخل علينا القاضي وسلم في عجلة قائلا :  
— أظن تدخل الجلسة .  
وصفق بيديه .

— يا أفندى يا محضر حضر الجلسة ... الجلسة .  
والتي بمعطفه النيل الأبيض السفرى على الكرسي ، وأخرج وسامه الأحمر من محفظته ولبسه في الحال . وأقبل الفراش بالقهوة فشربها القاضي وهو واقف في جرعتين ، وهجم على قاعة الجلسة ونحن في أعقابيه ، وصاح المحضر :  
— محكمة .

ونظر القاضي في الرول وقال :

- قضايا المخالفات . محمد عبد الرحيم الدنف ، لم يتق الدودة ... غيابي خمسين قرش .. تهاوى السيد عنييه . لم يقدم ابنه للتعليم . غيابي خمسين .. محمود محمد قنديل .. أحرز بندقية بدون رخصة .. غيابي خمسين والمصادرة .. غيابي خمسين .. غيابي خمسين ..

وانطلق القاضى فى الاحكام كالسهم لا يؤقنه شيء والمحضر ينادى مرة واحدة حتى يلاحظ القاضى، فن لم يسمع النداء عد غائبا وحكم عليه غيابيا ، ومن سمع بالمصادفة فمحضر يحرى يتندره القاضى :

— أنت ياربجل تركت غمك ترعى فى زراعة جارك ؟

— أصل الحكاية ياسيادة البك . . .

— ما عندناش وقت لسماح حكايات . . حضورى خمسين . . حضورى

خمسين .

غيره . . عبد الرحمن ابراهيم أبو حمد . . الخ .

واقتبعت المحالقات فى مثل لمح البصر ، وجاء دور قضايا الجنب وفيها سمع شهود ومرافعة محامين، وهى تحتاج إلى شيء من الأناة ، فأخرج القاضى ساعته ووضعها أمامه ، وصاح فى المحضر - بسرعة القضية الأولى . .

فنادى المحضر :

— سالم عبد المجيد شقرف . .

فنظر القاضى فى الرول ، وعرف التهمة والتفت إلى المتهم وهو لم يحضر بعد عتبة باب الجلسة وصاح فيه :

— ضربت الحرمة ؟ كلمة واحدة . . قل من عندك .

— يا سمادة البك فيه راجل يضرب حرمة ؟

— ممنوع الفلسفة . كلمة ورد غطاها . ضربت ؟ نعم ، أو لا ؟

— لا .

فصاح القاضى فى المحضر .

فمحضر بالحرمة المضروبة تتمش فى ملسها ، إلا - ود الطريل، فلم ينتظر القاضى حتى تدخل الجلسة ، وصرخ فيها :

— ضربك ؟

— أصل ياسيدي القاضى ربنا يخليك . . .



— ما فيش أصل . طرب وإلا لا . هي كلة لاغير .

— ضرب .

— كفاية .

واستغنت المحكمة عن بقية الشهود . كلامك يا متهم .  
فتنصح المتهم وجعل يدافع عن نفسه والفاضل مشغول عن سماعه يكتب  
الحديثات ومنطوق الحكم على الزول بالرماس إلى أن فرغ فرفع رأسه ونطق  
بالحكم دون أن ينظر إلى المتهم ، أو ينظر بقية دفاعه .

— شهر مع الشغل . .

— يا سماعة الفاضل أنا عندى شهادة ، لا ضربت ولا بطحت المحكم

ظلم ، ظلم يا ناس .

— اخرس . اسجبه يا عسكري .

فصحه العسكري بعيدا . ونوديت القضية التالية ، فحضر رجل هرم مقوس

الظهر أبيض اللحية يدب على عصا ، فابتدء الفاضل . .

— بددت القمع المحجوز عليه ؟

— القمع قحى يا سماعة الفاضل وأكلته أنا والعيال .

— معترف . حضوري . حبس شهر مع الشغل .

— شهر يا مسلمين . القمع قحى ، زراعن ومالى . .

واليوميات صورة متتابعة من حيلة الجريمة في الريف ، ومحاولة من  
المؤلف لمرض أحوال الفلاحين في صور مختلفة من تعاقب الظلم والتخلف عليهم  
وقبها نقد لعاداتهم وبيان حاجتهم الماسة إلى الإصلاح والتعليم حتى يخرجوا  
من ظلماتهم ، إلى نور الحياة الكريمة . ويصور الحكومة مشغولة عنهم بالاحزاب  
والانتخابات . .

وتوفيق الحكيم في اليوميات أديبه ذو ملكة مصورة وذوق حساس دقيق  
يلتقط من الحياة اليومية وسخاسة حياة المؤلف وتجاربه الخاصة ما يبرز فكرته  
ويعرضها بألوانه وخطوطه ، وقد تبدو خطوطه مبالغاً فيها أو كاريكاتورية

أحيانا ، ولكن طبيعة الحكيم التي فطرت على الفكاهة المهادنة أحيانا والصاخبة إلى حد التهريج أحيانا تحكه وتوجه تلك الألوان والخطوط .

وأسلوبه في اليوميات قريب من أسلوبه في « عودة الروح » ، بل هو هو ، لكنه في اليوميات واقعي قريب من الحياة ، وهو في عودة الروح يقفز من الواقع إلى الخيال ، ومن حياة الناس وهمومهم إلى آفاق الفكر المجرد أو الفلسفة ، أو التأملات الصوفية .

#### الرباط المقدس (١) :

وتأتى هذه الرواية في ختام القصص التي كتبها الحكيم قبل انتصاف هذا القرن، وتمثل جوانب من حياته الخاصة ، ورواية الرباط المقدس تعكس قصة علاقة حب قامت بين كاتب في برجه العاجي أو امرأة صديق اقتضت عليه عرابه .

ويكتب في الرواية اعترافات صريحة على لسان المرأة تضمنها « الكراسية الخراء » ربما يبدو فيها لون جديد من الأدب الصريح الذي كان جديدا بالنسبة لكتابات الحكيم إلى هذا الوقت .

وربما شفع له ما ضمنه مقدمته لهذه القصة متذكرا عن هذا اللون الصريح وهو قوله « ولكي يستطيع أديب أو فنان أن يقول للناس « لا حياة في الأدب والفن » يجب أن يكون فيها ينتج منفعة يجرها للناس ، تستحق أن يندش في سبيلها حياة .. فإن كان الهدف ليس إلا مجرد إثارتهم فقد أجرم » .

كان اتجاه الحكيم إلى هذا اللون بداية لاتجاه كثر في القصة العربية وأدبها ، وربما كان متأثرا بمثيله في أدب القصة الأوروبية والأمريكية ، خاصة في قصص د. ه. لورنس وأمثاله أو لعله كان من آثار التيارات المستغربة التي غزت العلاقات الوسطى في مجتمعاتنا العربية .

(١) راجع كتاب آراء في أدبنا المعاصر لمحمد عطا ،

فهو يدق قصة « الرباط المقدس » من « القدس الاباحي » الذي أخذ يعيق في أدبنا المعاصر وسكاهها مع بعض « حسن إحسان عبد القدوس » .

### محمود تيمور والقصة الإجتماعية الانسانية

ولد تيمور في أخريات القرن الماضي سنة ١٨٩٤ في أسرة عريقة ينتمى إليها أحمد تيمور باشا إلى أصول كردية ، وقد ورث ثروة عريضة ، تضم أملاكاً وضياعا .

ورأت عينا محمود النور في أحد أحياء القاهرة الشعبية العريقة ، بدر بسعادة بين الموسيقى وباب الحلق ، وكانت بيثة الأسرة ، بيئة قراءة ودراسة ، وأدب ، فقد كان الوالد علامة بمائة في فنون اللغة العربية والأدب والتاريخ . خلف مكتبة عظيمة هي « التيمورية » ، تعد ذخيرة للباحثين إلى الآن بدار الكتب المصرية بما تحوى من نواذر الكتب والمخطوطات خاصة .

وترك للعلم تراثاً طيباً من جمعه وتأليفه ، وقد أولى اهتمامه خاصة إلى بعض خفايا التاريخ المصرى والعربى ، كما جمع كثيراً من نواذر اللغة والأدب ، لا تزال إلى الآن مرجعاً للأدباء والباحثين .

وعنه عائشة التيمورية شاعرة من شوارع مصر في أخريات القرن الماضي ومطلع هذا القرن ، وأخوه الأكبر محمد تيمور أديب فنان كاتب قصة ، وواضع أسس الكتابة المسرحية المصرية ، وكانت له جهود عظيمة الأثر في المسرح والقصة مع أنه مات شاباً في سنة ١٩٢٢ م .

وللى جانب هذه البيئة العريقة فى الأدب والفن ، فإن منزل الأسرة كان ندوة يجتمع فيها مفكرو الجيل وعلاؤه من أمثال الإمام محمد عبده ، والشيوخ الشنقيطى ، والشاعر محمود سامى البارودى .

واهتم الأب تيمور باشا بتلقين أبنائه الأدب العربى القديم وحرص على ذلك كل الحرص ، فكان يلزمهم بحفظ معلقات أمراء القيس ، وكأنه يريد أن يعلق فى ذاكرتهم تحفة اللغة العربية .

ووصلهم بالكاتب القديمة وعامة القصص منها مثل ألف ليلة وليلة .  
وتلقى محمود تعليمه الابتدائي والثانوي ثم التحق بمدرسة الزراعة العليا ،  
لكنه لم يتم دراسته بها لمرضه ، وكان مرضه مناسبة لزيادة اهتمامه بالأدب ، فقد  
قرأ فيه كثيرا من الروايات والقصص المترجمة ، وواصل اطلاعه في عهده  
الأدب العربي قديمه وحديثه ، فقرأ مصطفى لطفي المنفلوطي ، ولادباء المهجر أمثال  
جبران خليل جبران . وسأول نظم الشعر في باكورة شبابه ، وكتب منه طرائف  
من الشعر المنشور .

وتماق محمود بأخيه محمد فأخذ بيده في طريق الأدب والفن ، ولما عاد من  
أوروبا شجعه على قراءة الأدب الثبلى ، وهداه إلى قواعده وأصوله ، وحسب  
لديه قراءة عيسى بن هشام اللويلحي ، وزينب . وغيرهما من القصص المعاصرة .  
كوسن محمد جمعة من هواة القيثارة ، وألف بعض مسرحيات باللغة المصرية  
الدارجة وبمجموعة من القصص بعنوان « ما تراه العيون » ، وهي قصص مستمدة  
من واقع الحياة الشعبية المصرية .

وتأثر محمود بأراء أخيه محمد وباتجاهاته في الكتابة القصصية ، كما تأثر بحبه  
للكتاب الفرنسي موباسان ، وباتجاهه الواقعي .  
وتأثر من كتاب الغرب كذلك بتشيكوف . ويذكر دائما أن موباسان  
وتشيكوف رائدان في فن القصة .

واجتمع محمود تيمور بعد وفاة أخيه بجماعة من شباب الأدباء آنذاك من  
كانوا يهتمون بأمر الأدب ومحاولة خلق أدب مصري ، ومن بينهم كان الدكتور  
حسين فوزي ومحمد رشيد، وزكي طليمات، ومحمود عزمي، وخيري سعيد، وإبراهيم  
المصري . وقد استحوذ على إهتمامهم فن القصة لأنه فن وليد ، ويريدون أن يبدعوا  
فيه ولولا مصر ياعليه الطابع المحلي .

وللى هؤلاء الأساتذة من أسرته ومن الغرب ومن التراث العربي القديم ينظم  
أساتذة من الحياة والجمع ، من شعب مصر في القاهرة والقريه ، وقد كان محمود

وهو يسكن درب سعادة يشارك أبناء الدرب في أمهم ويقف على نماذج مختلفة من البشر في روحاته وغدواته ، كما أتاحت له زيارته الكثيرة إلى القرية لقضاء الاجازة مخالطة الفلاحين ومشاركتهم حياتهم البسيطة . ويشير يحيى حتى إلى تأثر الاخوين محمود ومحمد بالبيئات الشعبية ، ورغبتهما الملحة في التعلق بها ومحبتهما للروح المصرية فيقول:

« وإنك لتحس أن نزعته تيمور في الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها ، وليس من الغريب - كما يظن أول وهلة - أن الذي يضمر هذا الحب كله ، ويعمل لواء الماداة بالأدب المصرى الصميم حتى لا تجرى في عروقه دماء مصرية ، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والإغريقية ، فهذه ظاهرة طبيعية معروفة عند الغير - كما عندنا - في أن العرق الحديث أشد العروق اهتزازا بحب الوطن الجديد وأنتباهها لفنائه وجماله ، لذلك ترى محمد تيمور - ومن بعده محمود - حريصين أشد الحرص على تأكيد خبرتهم بإمامة الشعب من الفلاحين وفقراء المدن ، بسبب التردد على الضيعة ومخالطة أهلها ، وتواضع وسماحة تحجب لإيهما الفقراء في المدن . وايسست العبارة أن يولد الكاتب في أحضان هذه الطبقات ، بل في قدرته على الاحساس بها وفهمها بفضل حب وتجاوب روحى » (١).

ويبلغ إنتاج تيمور الأدبي حوالى ٣١ كتابا ، منها ١٣ مجموعة قصصية قصيرة ، و ١٥ تمثيلية و ٤ روايات طويلة .

كتب منها بالعامية مجموعة « الشيخ رجب » ، و « الحاج شلى » ، و « الشيخ نعيم » ، و « المزواج » ، و « غفريت أم خليل » ، و « أبو على آرتيست » ، و « العودة إلى الجنة » ، و « صابحة » ، و « الأطلال » ، و « الشيخ عفا الله » .

ورواياته هي : نداء المجهول ( ١٩٤٠ ) ، سلى فى مهب الريح ( ١٩٤٨ ) ، كليوباترا فى خان الخليلي ( ١٩٤٤ ، ١٩٥٢ ، ١٩٦٠ ) ، شروخ ( ١٩٥٨ ) ، إلى اللقاء أيها الحب ( ١٩٥٩ ) ، المصاييح الزرق ( ١٩٦٠ ) ، معبود من طين ( ١٩٦٢ )

ومن أشهر مسرحياته : « ابن جلاء » عن شخصية الحجاج الثقفي ، و « حواء الخالدة » وتدور حول قصة عنترة وعبلة ، و « اليوم نمر » تصور حياة أمري القيس الشاعر الجاهلي . وهذه كلها يستوحىها من التاريخ أو من الأدب القديم . ولكنه لا يقتصر على ذلك ، بل يصدر مسرحيات تدور في حياتنا الواقعية المعاصرة مثل « المنكب رقم ١٣ » و « أشطر من إبليس » .

وتنصف أكثر قصصه ورواياته بالتعرض لبعض مشكلات الحياة ، والعلاقات بين الناس ، سواء منها علاقات الحب والزواج ، أو الطبقات الإجتماعية ، وعبورها وتطلعاتها ، كما تعالج مشكلات الفقر والريضة وسقوط المرأة ، أو انحرافها .

ويقسمون قصصه إلى اتجاهات ثلاثة ، هي مراحل خاضها في تجاربه الفنية ، ففي المرحلة الأولى يميل إلى التصوير الواقعي المباشر ، فأكثر قصصه في تلك المرحلة لوحات يمرض فيها شخصوه ، أو قطاعاته ، مع التدقيق في التفاصيل ، ويختفى من ورائها المضمون ، أو الإيحاء ، أو الفكرة ، وتمثلها بمجموعة الأولى « الشيخ جمعة » .

وفي المرحلة الثانية يغلب جانب الخيال والفكرة ، وتتطور شخصياته ، فتصبح نماذج إنسانية لا تتوقف عند حدود الطابع المحلي ، ولا تفرق في التفاصيل ، كما نجد الفكرة تظهر ، ونلاحظ عمق الإيحاء في الصور والتعبير .

وفي المرحلة الثالثة يخفف تيمور من غلواء الخيال ، ويهتم بالتحليل والرمز ، وفي هذه المرحلة ترى تيمور يعدل عن أسلوبه الذي اتخذه في بدء حياته ، وخاصة الأسراف في العامية ، كما يعدل في « التكنيك » ، ويراجع بعض قصصه في المرحلة الأولى فيعيد صياغتها من جديد . فمثل هذا في قصص : « الشيخ جمعة » أو حارس الجرن ، و « أبو علي الفنان » فقد كانت « أبو علي عامل أر تيس » ، والاطلال ، و « أسماها وشباب وغانيات » .

« والشيخ جمعة ، أظن حارس الجرن » :

وهي صورة قلبية لحارس الجرن في الضيعة التي اعتاد تيمور التردد عليها ، اتصل به وتعرف عليه ، وكانت بينهما جلسات - يقول في أول القصة :  
« أعرف » الشيخ جمعة ، منذ كنت طفلاً صغيراً .. منذ كانت الأيام لحوا ومسرة منذ كانت الحياة هينة خالية من قساوة العقل .. أعرف الشيخ جمعة منذ ذلك العهد . وهو على حاله لم تتغير ملامحه ، ولم يتبدل حديثه ، أعرفه وقد كان يروي قصة « سيدنا سليمان » وما جرى له مع النسر الهرم الذي عاش ألف الفسنة ...  
... لقد كبرت ونما عتلي ، فأصبحت أجالس « الشيخ جمعة » ، لا هو يوقني معه ، فأستمع القصص الخرافية بلذة مصحوبة بتمكيم ، وكنت فيما مضى أجالس قبائله وعينائى مملقتان في وجهه ، ذلك الوجه المخطط بالتجاعيد ، أرقب شفثيه الهادئتين ، ترسلان الألفاظ فكأنها السحر الحلال . ولم أكن أقابله إلا مرة في العام ، وذلك حينما أذهب إلى الضيعة لأقضى بها وقتاً للراحة .  
.. وقد مرت السنون الطوال ، وتتمير كل شيء على الأرض إلا الشيخ « جمعة » فهو هو الرجل ذو العمامة الحمراء .. والجلابيب الواسع الأكمام ، هو بالعينين البراقبتين والإبتسامة العذبة ، ذو المشية المنتملة ، والصوت الرقيق .. هو الذي يقوم من النوم مبكراً ميمماً صوب الجامع ليؤدى فريضة الصبح قبل شروق الشمس ، وهو الذي يقضى معظم نهاره في المصلى الواقع على شاطئ الترعة يسبح ، ويقرأ الأوراد ، ويؤدى الفرائض .  
إلى ذلك المصلى كنت أذهب ، فأجلس بجواره ، وأستمع له ..  
ويصور الشيخ جمعة هذا صورة تجمع كثيراً من القرائب . أو قل هي صورة من صور الريف المصرى الذى يعيش فيه الإنسان في ظل كثير من العقائد والعادات القديمة، عيشة تحكمها الغيبيات ، والأيمان بالجن والعفاريت . والشيخ جمعة كان يعمل حارساً للجرن ، وهو معروف بتدينه ، ويميل مع ذلك إلى الطرب ، ويميل له أن يتحدث عن شبابه . يقول تيمور :

« وللشيخ جمعة أوقات صفو كثيرة ، يتمتع فيها نفسه ، فيطربه الفناء ، ويلتذ بسماج المزمار ذي الصوت الحنون ، وعندما يحمى وطيس الزمر والفناء ، ويشد نقر الطبول ، يقوم « الشيخ جمعة » تهزه الفتوة ، فيرقص في غيوبة وصمت ، ويدور رافعة عكازته تلوح بها في الفضاء .

والرجل حديث عن أيام شبابه لأعله السامع ، فكثيرا ما انطلق يصف هذا العمد ، ووجهه مشرق بتلك الذكريات الخالية ، وعيناه تلمع فيها أحلام الفتوة والعبا ، يفيض في ذلك كله بتلك السذاجة الرقيقة الصافية .. فإذا ما آتم حديثه تنهد من أعماق قلبه والابتسامة العذبة تتضال رويدا على شفتيه ، ثم يقول في حسرة « يا لله حسن الختام » .

وفي هذه القصة القصيرة أو العسيرة القلبية ، أمكن لتيمور أن يحل ملامح الشيخ جمعة ، تلك الشخصية التي كان له معها ذكريات صبا وشباب ، يجمعها معا ليعرض من خلال نفسه إحساسه بالريف المصري ورجاله ومعتقداتهم ، ومواقفهم من حياة المدينة ، وكل ما هو جديد ، فيفسرون بعض مظاهر الحضارة والعلم تفسيراً فطرياً حسب عقليتهم المحدودة ، والتي شكلت غيبيا ، يسائل الراوى الشيخ جمعة :

— أنظر يا عم جمعة هذا المصباح الجليل : وكيف يطفى وينطفى بهذه السرعة الغريبة — مشيراً إلى مصباح الكهرباء — . . ألا ترى ذلك دليلاً ساطعاً على تقدم الأفرنج ومهارتهم ؟

قلت ملياً ينظر إلى المصباح ، ووجهه المشرب بحمرة العافية يختلج ثم قال : — أعلم يا بني أن هذه أسرار يعلمها الشياطين ، ولا يعلمها المؤمنون ، والشياطين توسى بأسرارها للكفرة ، إن لهم الدنيا ولنا الآخرة .

ترى هل يريد تيمور أن يسخر من عقلية الريفيين الساذجة ، وأن يكشف مدى ما فيه أولئك النصارى من التخلف والجهل .



ومن يوا كير قصصه قصة ويحفظ في البوستة، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية وظهرت في مجموعة أشهر القصص العالمية سنة ١٩٢٨ .

ويتلخص موضوعها في أن جماعة من الأصدقاء اعتادوا الاجتماع به جروبي وتبادل الحديث حول علاقاتهم النسائية ، وكان بينهم شاب لم يكن له نصيب في تلك العلاقات ، ويحضر ذلك الشاب بالمرارة والحسرة ، ويبحث عن طريقة يمكن بها أن يشارك في حديث زملائه ، وأن يومه بأن فتاة تحبه وتراسله ، فأعذبت لنفسه خطابات على لسان حبيبتها المزعومة ليحفظ يشياك البريد حتى يتسلله هو ، ويحرص على أن يكون ذلك بمشهد من زملائه ، فيستلم الخطاب ويقرأ مزهوا أمامهم . . .

وهذه القصة تستمد موضوعها من حياته في القاهرة ، وكثيرا ما جلس إلى جماعة من الأصدقاء في محل جروبي ، وربما كانوا يتناولون فيها بينهم ، فيما يتناولون أحاديث الفسار ومغامراتهم النسائية فلن يجلسا من يجالس الشباب لا يتكاد يخلو من تلك الأحاديث . فكان ذلك وحيا لثيمور بموضوع هذه الأفسوسة .

ويسير في هذا الطور الأول على المنوال الإجتماعي الذي رأينا صورة منه ، ويرسم فيه شخصيات من الحياة كالشيخ جمة ، و عم متولى ، و أبو على الفنان ، .. هو فيها جميعا قريب من الأرض لا يفرق في الخيال ، ولا يستمد حتى من التاريخ . . .

وفي الطور الثاني نراه يرتاد الموضوعات التاريخية ، ويسبح بالخيال بعيدا ويدخل على القصة مضمونات أو أفكار تدور حولها . ومنه قصتنا « بنت الشيطان » ، و « كان في غابر الزمان » .

والقصة الأخيرة تدور في عصر الفراعنة ، وشخصياتها من ملوك مصر القدماء ، وتدور حول شاب اسمه « تايا » في عهد الفرعون أمينوفيس ويحكى قصة الشك ثم العودة إلى الإيمان . فهذا الشاب يتحير طويلا ثم يدخل رحاب الدين .

#### قضاء المحجول :

وتعتبر هذه الرواية التي بدأ بها تيمور إلتجاهه إلى كتابة الرواية ، إمتداد لهذه المرحلة الثانية ، إذ يختلط فيه الماضي بالحاضر ، والواقع بالخيال . وقد صدرت هذه القصة سنة ١٩٤٠ .

وتقوم على أساس قصتين متداخلتين ، إحداهما بين عاشقين من أبناء جبل لبنان ، شاب هو يوسف الصافي ، ابن أحد زعماء الجبل ، يحب فتاة من قبيلة أخرى هي صفاء ، والثانية قصة حب فتاة أجنبية جاءت إلى لبنان ، مس إيفانس ، لبطل قصة الحب الأولى ، وكانت قد جاءت إلى لبنان فسمعت بتلك القصة التي انتهت بافتراق الحبيبين واختفاء يوسف ، فصممت على البحث عنه حتى انتقت به فأحبها وأحبته .

وتبدأ الرواية بأن تصل مس إيفانس إلى لبنان لعلها تنشد في ربوعه راحة لنفسها ، بعد أن طعن قلبها ، فجاءت تطالب السلوى في حياة الشرق الصوفية . ويرامى إلى سمع مس إيفانس قصة حب عذرية بطلاها يوسف و صفاء ، مؤداها أن يوسف هذا التقى بفتاته فأحبها ، وأحبته وتبادلا الحب عذبا عالصا عتيقا ، لكنه لم يبلغ غايته ، فقد قامت في الطريق عقيات ، مرجعها العداء بين القبيلتين ، قبيلة الفتى وقبيلة الفتاة ، وما بينهما من ثارات ودماء ، ويماند الفتى والفتاة تلك الظروف القاسية التي أحاطت بهما ، ويحاول أهل صفاء أن يزوجوها من آخر ، ويسمع يوسف النبأ فيعتزم قتل فتاته ، ثم قتل نفسه ، ويطلق الرصاص على حبيبته وهي في ثياب العرس ، لكنه يحين عن قتل نفسه فيهرب إلى المهجول حيث يأوي إلى الجبل وحيداً لا يسمح به أحد . ليكفر عن فعلته . ويطارده أهل صفاء فلا يعثرون له على أثر ، وعندئذ تكثر الأقاويل حول إختفائه ، وتصبح قصته أسطورة يتداولها الناس .

وتسمع مس إيفانس القصة فتستمرها وتقرر القيام بالبحث عن القصر المهجول الذي اختفى به يوسف وتتفق مع صاحب الفندق الذي تنزل به الشيخ عاد ، ، ويشاركها شاب مصري محمود ، على القيام برحلة البحث عن يوسف ، وتبدأ رحلة المخاطر والمفاجآت في صحراء ممتدة حتى تنتهي إلى ذلك القصر المهجور حيث

تختفى يوسف . وتقع عينه عليها فيرى فيها شبيبة بالفتاة الفتيل فيعاق قلبه بها .  
وتشعر مس إيفانس بميل شديد إليه .

وفي طريق العودة تختفى مس إيفانس ، ويسأل محمود الشيخ عاد عنها .  
— أين مس إيفانس ؟ أين ذهبت ؟

فجيبه الشيخ عاد

— لقد ذهبت

— إلى أين ؟

وأشار الشيخ عاد إلى اتجاه القصر وهو يقول : هناك ، ألم تقيم ؟

ووضح من القصة اختلاط الواقع بالخيال ، وغلبة روح الرومانسية عليها ،  
مع ميل إلى الرمز . وقد كتبها المؤلف باللغة الفصحى ، وروى الحكاية على لسان  
محمود . فهو ينطق بضمير المتكلم .

ومن معالم رومانسية القصة ذلك الجو العسفي الذي تنوّم فيه ، وتلك العاطفة  
المضطربة الاقلاطونية ، وذلك الحب العسفي الذي قلبا يحرق على دنيا الواقع .  
واهتمامه بالطبيعة ، وذلك الجو الغريب الذي تجري فيه الأحداث خارج المدينة .  
وقد وجه القصة انتقادات منها أنه يخطئ - تصور البيئة المكانيّة والزمنيّة ،  
إذ يلقى على لسان راوية القصة أنه رأى على إحدى الرسائل الواردة إلى الأستاذ  
كنعان طابعا سوريا وكانت في زمن الرواية (سنة ١٩٠٨) ولاية تركية . كذلك  
عيب عليه حديثه عن صحارى شاسعة ليس لها وجود بلبنان ، ويقدر زمن الرحلة  
ب عشرة أيام بينما باستطاعة الإنسان في ذلك الزمن أن يقطع لبنان من الشرق إلى  
الغرب ، أو من الشمال إلى الجنوب في أقل من يومين (١) .

ولا تلعب البيئة في هذه القصة دورا رئيسيا (٢) ، وكل ما يمكن أن يقال إن  
تيمور جعلها ظهيرا الأحداث ، وكثيرا ما نحس بأن انتقالاته إلى وصف . شاهد

(١) من القصة يوسف نجم ص ٦٨

(٢) راجع تطور الرواية العربية ص ٢٣٠ ، ٢٣٦ وما بعدها

الطبيعة متكاملة ، ولا يُعفى من ذلك الاعتذار بأنه متأثر بروح الرومانسية «٥» . ونلاحظ في هذه القصة ميلا واضحا للرمز ، في التقابل بين أسطورة يوسف الصافي وحبيته الفتية صفاء ، ومس إيفانس ، فهذه الأخيرة جاءت إلى الشرق لتتلقى قصة حب فاشل ، كانت فيها ضحية حبيب غادر ، ففادرت بلدها طعينة القلب ، أو قل قتيلة ، دفنت حياة الجسد ، وطلقت الدنيا لتحيي في عالم الروح . فجاءت إلى لبنان لتلقى قصة صفاء طمينة الحب وشهيدته ، التي أطلق حبيبها عليها الرصاص فأتت في سبيل الحب ، وجبن هو عن الموت ، فحسان حبيبا ، وعاش شريدا بجمولا في قصره المهجور .

ونلاحظ في بعض ما استخدم من أسماء هذا الرمز نفسه في صفاء اسم الفتاة والصافي اسم الشاب .

ويعمد إلى الرمز كذلك في روايته الثانية ، سلوى في مهب الريح ، حين يقرن في غيلة سلوى بين صورة « كبير القصوس البحريين » والباشا فيقارن بينهما .

#### سلوى في مهب الريح :

وهذه الرواية تحكي قصة الضياع التي يمانية أفراد الطبقة الوسطى في وسط لا يسمح بالعيش إلا بأهدار بعض القيم ، يعيش فيه الأغنياء على حساب الفقراء ، ولا يباليون بما ينالون من انسانية أو شرف أو مال .

وتقوم على بطولة سلوى ، فتاة من الطبقة الوسطى تسعى جاهدة لتصبح من الطبقة الارستقراطية ، وتطرق في سعيها شتى الطرق ، وتبذل كل ما في استطاعتها . لتحصل على ما تريد ، تفق من كرامتها وحياتها وجسدها ، لكنها في النهاية لا تبلغ غايتها ، ولا تستطيع أن تحتفظ بمكانتها في طبقته فتعود وقد خسرت كل شيء . وسلوى نموذج للطبقات الاجتماعية ، وليست نموذجا إيجابيا في الحياة ، لأنها لم تسع إلى تحقيق غايتها وطموحها بالعمل المشروع والكد ، بل سمت إليه بطرق غير مشروعة ، ظنتها سهلة أو أقصر الطرق .

(١) راجع فن القصة عند محمود عموه في المجلد الثاني من ٣٤

والتقى سلوى بنفسها في طريق الزهيري باشا ، تمينها على ذلك أمها . قالت  
الأم وهي تعلق على ما كان من سلوك الباشا مع سلوى في عزبه :

« إذا تلقيتيه فأحسن لقياء .. ابتسامة لطيفة .. كلمة لطيفة .. أهلا وسهلا  
بمساعدة الباشا .. أقصد أن نلهم به يا غيبية ، فنستفيد منه دون أن ينال منا منالا ،  
فشرفنا مصون لا يس » .

وأن هذا الشرف المصون ١٩ ، لقد تزوجت حدى لتعلم أن رجلا رسميا  
يقف للى جوارها ، وتتمكن لعلاقاتها الآتية بالباشا ، فقد سلت جسدها  
لإيه ، وسهل عليها بعد ذلك بيع الجسد لمن ترجو من ورائه نقما ، باعتته لشريف  
زوج صديقتها الثرية « سنية » .

ويشنع في هذه القصة ذلك الهدف الاجتماعي الذي يرمى إليه المؤلف ، فيه  
المبرة الأخلاقية وهي سوء عاقبة الخطيئة ، وفيه بيان للقيمة الاجتماعية والانسانية  
للمعمل الشريف . ذلك العمل الذي اقتنعت به بطله القصة بعد أن استمعت إلى  
نصيحة النادة شيرين :

— اسمعى يا سلوى .. يجب أن تكسبي قوتك بعرق جبينك .. يجب أن تكسبي  
في الحياة وأن تجاهدى .

وتستمع سلوى إلى هذه النصيحة فتعمل بعد أن وجدت أن لا جدوى وراء  
الخطيئة ولن تصلها هذه أبدا بشئ نافع باق ، وإن تكسبها كذلك مكافأة في  
الجنم وبين الناس .

وهذه المظة القصصية التي ساقها تيمور يجمع بين الواقعية والتصوير  
النفوسوغرافي ، ولا تخلو من لمحات فنية يلعب فيها المؤلف في حلق بما تقع عليه  
العين فيسخره لمآثيه بحلق واقتدار واضحين ، ففي الليلة التي أراد فيها الباشا  
اغتناب سلوى زاعما لها أنه يريد أن يريها حملا وليدا في حديقة قصره يقف الكاتب  
ليصفه ولكن لا ليصور الواقع ، وإنما ليربط بين الصورة وشخصيات القصة ،  
ربطاً موضوعياً وعضوياً محكما .

كذلك حين يربط بين الصورة المعلقة لكبير القصوص البحرين والتي تتطلع إليها سلوى ، حين يجمع بينها وبين الباشا في ذهن سلوى فأنما يجمع بين الاثنين في صورة ، فإذا أحدهما ظل للآخر أو قل إن أحدهما يعمل للآخر في عجلة سلوى فإن الباشا هو كبير القصوص . وكبير القصوص هو نفسه الباشا .  
وتقف سلوى ملياً أمام الصورة فتلاحظ شبهة غريباً بين كبير القصوص البحرين وبين الزهيري باشا ، نفس العينين المتوهجتين الغزيرق الأهداب ، ونفس الشارب الغزير .

وكان كبير القصوص يصدر أوامره إلى أتباعه وقبائله امرأة بارعة الجمال . تكاد تكون عارية ، وهي تنضرع إليه . . . فيخيل لسلوى من طول التحديق أن شفى اللص الأكبر تمحركان ، وتوهمت أنها تسمعه يصيح بأحد أتباعه فسرت الرغبة في أوصالها ، واستدارت تبين مكانها ، فإذا بها ترى الزهيري باشا خارجاً من إحدى الحجور وهو يخاطب واحداً من أتباعه ويحدث عليه ، ويلقي إليه أوامره . . . ويمكن من هذه الرواية ومن سابقتها أن نتمثل خيوط الاتجاه الثالث أو الطور الأخير من أطوار تيمور الفنية، هذا الطور الذي يربط فيه بين الاتجاه الواقعي والفكرة التي يوحى بها إلى القارئ بطريق الرمز ، ويبتسها بشاً من خلال التعبير بالمواقف والصور . وهذه الدرجة من الواقعية لا يصل إليها الكاتب إلا بعد ممارسة وتجربة . ومرور بما مر به تيمور من مراحل الواقعية السطحية في بدء حياته ، وهي التصوير الفوتوغرافي ، والمحاكاة المطابقة ، بالصورة والكلمة ، إلى الواقعية الفنية ، وهي الإيعاء بالواقع عن طريق الصورة ، والرمز ، لا عن مجرد التقليد والإمراف في وصف التفاصيل .

ولا يعني هذا أن تيمور قد تخلص نهائياً من آثار تجاربه الأولى في الطور الأول ، في هذا الطور الثاني أو في بداية طوره الثالث ، ففي هذه الرواية ، نراه يعود مرة أخرى إلى حوار العامية بعد أن قدم لنا في نداء المجهول عربية خالصة فصيحى في سردها وحوارها .

كذلك نرى هنا وهناك بقايا السرد وتبعب التفصيلات ، ومنها وصفه للرحلة

إلى ضيعة الباشا في سيارة ، ذلك الوصف السطحي الذي لا يعنيف جديداً إلى مضمون القصة ، ولا يعمق إحساساً ولا يوحى بشيء ، إنما هي مجرد لوحة كلوحاته السابقة التي اعتاد رسمها في قصصه القصيرة . وتحفظ الرواية كذلك بحدة الأحداث ، أو بعنف المأساة وتتابع الحدث القاسي ، وكأن الكاتب لا يرى في الحياة إلا ألوانها الصاخبة ، الصارخة ، إذ يسوق المأسى جملة ، ويوقع أبطاله في سلسلة من النهايات المؤلمة بين موت أو انتحار ، يموت حمدي زوج سلوى بالسل في أحد عناير الدرجة الثالثة بمستشفى الأمراض الصدرية بعد أن تخلت عنه سلوى لتلتحق بعشيقها شريف ، ويتنحصر شريف بعد أن تفتضح علاقته بسلوى .

وكانه لا يرى أن الأثر النفسي الهادئ العميق يمكن أن يكون مطلوباً في القصة ، أو لعله رأى أن القارئ العربي لا يتأثر إلا بالحدث العنيف ، أو الميلودرام ، و جدير بالذكر أن كثيراً من كتابنا في المسرح والقصة قد اعتدوا هذا الأسلوب . والمشاعر الغليظة هي التي لا تتأثر إلا بالحدث العنيف ، أو جملة الأحداث العنيفة ، أما النفوس المرحفة فإن الحدث الهادئ العميق ، يقلل ليلها ويؤثر فيها مالا تؤثر جملة من الأحداث الدامية ، والكاتب المبدع هو الذي يستطيع أن يحرك قلوب قرائه ، بالحدث الهادئ العميق . واللجوء إلى مثل هذه الأحداث الصارخة والمأسى الدامية طريقة ساذجة في الفن القصصي .

وتقوم القصة على شخصية سلوى ، ويعسن الكاتب تخطيط ملاحظها ، ويعرض لتطورها خلال أحداث القصة ، كما يكشف كثيراً عن خبايا نفسها ، أو ما يدور في أحقادها عند مواجهتها للأحداث . وهي شخصية نامية ، حية تمثل نمطاً معيناً من النساء ، أمكن للكاتب أن يقتنعنا به ، وإن كانت ملاحظها تفر أحياناً أو قد تتمش بعض خطوطها في بعض المواقف ، ولا تتطابق الصورة مع المثال .

وبقية شخصيات القصة ، إما نمطية ، أو باهتة ، فالباشا صورة تقليدية لهذه الطبقة التي كانت تعيش في مصر قبل الثورة ، وكانت تستحل لانفها الناس و أموالهم ، وعرقهم ، وأعراضهم أيضاً . وشخصية حمدي مثالية أكثر من الواقع ، يريد المؤلف أن يقابل بها صورة سلوى ، فهو رجل طيب مسالم يبلغ به الأمر

درجة البله والغفلة ، والرضى بالأمر الواقع ، وبكل ما ترتكبه سلوى ذوجه ،  
والمجيب أن المؤلف يحتم حياته تلك الخاتمة الالمة . وكأنه يريد أن يقول أن  
لا يقاء لهذا الخط في مثل هذه الحياة التي يشتد فيها الصراع ، بدليل أنه جعل  
خاتمة سلوى أسعد حالا ، بعد كل ما ارتكبه ، وبعد ذلك السلوك الاجتماعي  
المقترى .

وشريف رجل عادى يحذ نفسه في موقف بين زوجة وعشيقة ، لكن انتحاره  
بعد اقتضائه شيء غير عادى . ولعل النظرة الأخلاقية كذلك أملت على المؤلف  
أن يحتم حياته بتلك الفاجعة ، وهو يريد أن يقول أن لا حياة لمن يخالف التقاليد  
أو يخرج عن سنة المجتمع .

والواقع الذي يحى في مجتمعنا وفي غيره من المجتمعات المعاصرة غير ما صور  
المؤلف . والنظرة الأخلاقية شيء وواقع الحياة ، شيء آخر .  
والقصة بعد هذا كله تصور تيمور مصلحا اجتماعيا يجرى واما الأخلاق والتقاليد  
ويسوق المظة على صورة مأساة ، فتكون عبرة لمن يعتبر .

#### الطور الثالث :

وبدأ هذا الطور الثالث من فن تيمور القصص في أثناء الحرب العالمية الثانية،  
ويظهر بوضوح بعد نهايتها ، ومن مظاهره ، من حيث المضمون : الاهتمام  
بالمشكلات الواقعية في حياة المجتمع المصرى وخاصة تلك المشكلات التي كانت  
تتصل اتصالا مباشرا بمستقبله ، وحركته الاجتماعية نحو التحرر من القيود الطبقية،  
والتحرر من الاستعمار ، والاستغلال الداخلى للإنسان المصرى . ثم معالجة ما خلفته  
الحرب في مصر من آثار اجتماعية خطيرة ، بعضها سلبى نتيجة وجود جنود الحلفاء  
ووقوع الشعب فريسة القهر والغلاء . والبعض الآخر إيجابى وهو انتفاضته ،  
وتطلعه نحو ضرورة التغيير الاجتماعى والثورة الاجتماعية الشاملة .

ومن حيث الشكل فإن تيمور قد انتهى إلى موقف في الأسلوب الذى يستخدمه ،  
وهو التعبير باللغة القصصى في السرد والحوار ، والتمسك بذلك كل التمسك ثم  
الإقلال من الانفعال العاطفى العنيف ، ومعالجة مواقفه بعقل راسخ .



وليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة يعيد النظر فيما كتب في مطلع حياته باللغة العامية فيصوغه من جديد صياغة عربية بلغة فصلى نقية ترضى مجمع اللغة العربية .

وقد أثار هذا العمل عاصفة النقاد بين مستحسن ومستحسن .

فالدكتور سوير القلأوى تحى فيه الروح الذى أمل عليه وهو فى الدورة من الشهرة أن يعيد النظر فى قصصه الأولى وينقح ويحدد سعيًا إلى الكمال<sup>(١)</sup> .

بينما يرى يوسف السباعى خلافاً لهذا<sup>(٢)</sup> لأن إنتاج الفنان بعد ظهوره لم يعد ملكاً له بل أصبح ملكاً للتاريخ ، وكل إنتاج فى مرحلة من مراحل الحياة إنما يسير عن طليعة تلك المرحلة ، ويمكن لنا صورة من نفسه وأحاسيسه . . . والمسألة ليست مسألة تضويع وتحسين ، بل هى تفسير فى التفكير وتبدل فى الإحساس . . .

وإذا كان كل كاتب أو فنان يحسك بفنائه كلما تقدم به السن ليبدله ويمحوره ، قلن نجد فى إنتاج الفنانين فى غاتمة حياتهم إلا ما أقروه فى شيخوختهم . وقد انضم تيمور فى هذه المرحلة سنة ١٩٤٧ إلى مجمع اللغة العربية ، وقدم الدكتور طه حسين تقريراً له يقول فيه :

« وسبقت ألفت إلى شىء لا أعرف أن أحد شاركك فيه فى الشرق العربى كله إلى الآن ، وإذا ذهب أحد مذهبك أو جاء أحد فبما بعد بغير ما جئت به ، قلن يستطيع أن يتفوق عليك ، لأنك فتحت له الباب ، ومهدت له الطريق ، ويسرت له السعى ، وألحمت له أن ينتج وأن يمتاز وأن يتفوق هذا الذى تفوقت فيه وامتزت وسجلت به لنفسك خلوداً فى تاريخ الأدب العربى ، لا سيبل إلى أن يحى وهو القصص على مذهبه الحديث فى العالم العربى ، وإنك لتوفى حقك إذا قيل إنك أديب عالمى بأدق معانى الكلمة وأوسعها . »

(١) فى حديث أدامى لبيادتها .

(٢) فى كتاب لثبات ولطائف لدر المكتب التجارى ببيروت .

وذكر يحيى حتى أنه فى هذه المرحلة الأخيرة قد مال إلى أسلوب رصين يحرص أشد الحرص على سلامته وأناقته وأصالة جرسه، وأصبح من أشد خصوم العامة (١) وقالوا إن دخوله الجمع، وتوابع إنتاجه القصصى يمنحه جائزة القصة كاتا من بين ما دفع به إلى التمسك بالكتابة بالنصصى . ويعقب على هذا بقوله :

« إن الذين يقولون إن دخولى الجمع اللغوى قد أثر على إنتاجى فالحقيقة غير ذلك، وهى أنى كنت بين عمدين .. الأول جريت فيه الكتابة على نحو لا أتمرر فيه من العامة كل التمرر، ولا أتمتع فى الاستمساك بالنصصى ورعاية أساليبها الغالية . وهذا قول فيه كثير من الحق، ولكن العهد الأول لا ينتهى بدخولى الجمع، والعهد الثانى لا يبدأ بصلى بالجمع، وإنما حقيقة الأمر أنى نشأت - والشباب جديد - فى عصر يتادى أهله بالقومية المحلية، والشخصية المستقلة، تمشياً مع النزعات الوطنية يؤمنذ . وكانت العامة فى رأى شباب ذلك العصر من مقومات الشخصية ومن مظاهر القومية ومن دلائل الاستقلال فأقبلنا على الكتابة ونصب أعيننا الترحيب بالتعبير المصرى الصميم المعبر عن نفسياتنا وحياتنا .

وربما كان ما أيد وجهة نظرنا أن أساليب الكتابة بالنصصى كانت غارقة فى زخارف لفظية ومجنيات بدئية وأوضاع خامدة لا حياة فيها ولا روح، فأقبلنا على كتابة قصصنا بالأدب الحى، ثم مضينا فى تجاربنا . ونهضت الأساليب النصصى نهضة عظيمة . وحث من خطانا على هذا الدرب أننا أدركنا أن العربية لغتنا وأن أدبنا العربى ليس محدوداً بمحدود مصريتنا الضيقة فى ذلك العهد . .

والقول بأنى أصبحت أزن كلامى بعقل المجعمين لا بإحساس الفنان قول تمجابه السلامة والدقة والإنصاف فاللغة النصصى من أطوع الأدوات للتعبير عن الفكرة ونقل الإحساس والتأثير فى الأذهان . والفنان ما دام موقور الحفظ من

قيس الفن فهو يعبر بأي لغة يريد إذا كانت هذه اللغة غنية بأساليب التعبير، بل إن الأديب الفنان يثرى اللغة ويقويها بوفرة إحساسه وقوة آرائه، وكم من أدباء أحيروا لغات بفضل نتائج قرائهم النقاد وعبقريتهم الممتازة .

وفي حديث آخر له (١) يقول :

« وجدتني منذ فجر حياتي الأدبية يذاعني عاملان جوهريان ، عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجادة سنة التطور ..

عن أبي . أحمد تيمور ، ورثت العامل الأول ، وإلى أخى . محمد تيمور ، يرجع العامل الثاني .

كان أبي من ذوي الحمية للغة ، لا يدخر وسعا في سبيل إحياء تراث العرب ، وله في شتى ميادين البحث العلمي والقوي والتاريخي مؤلفات لها وزنها ، .. أما أخى . محمد تيمور ، فقد كان أدبيا فنانا ، نبه من الأدب القوي ما نهل ، وتأثر بالثقافة الأوروبية المعاصرة تأثرا استبان ملامحه فيها هدف به من دعوات وفيها ألشا من قصص ومسرحيات .

فأنا في الحق مزاج من أبي وأخى ، ولعلك تعجب إذا قلت إنني كنت في محاولات القصصية الأولى أؤثر المصطلحات العربية الفصحى على الكلمات المستعملة الشائعة ، فاتخذت لفظ المسرة ، بدل « التليفون » ، ولفظ « الصفة » بدل « البوابة » ، هذا على حين أني كنت أؤثر العامية الصميعة لغة لبحرار القصص وقد بدأ ذلك واضحا في بواكير مؤلفاتي « الشيخ جمعة » ، « عم متولى » ، « و « الشيخ سيد العبيط » .

وما زالت حياتي الأدبية صراعا بين المذهبين أو بين لغة الكتابة والتدوين ، ولغة المشافهة والحديث .

---

(١) أجراء نؤاد دواره في ١٥-١٦-١٩٦٣ واهمه في كتاب اللال و عشرة أدباء .

تحدثون « عدد ١٩٧٣ يوليو ١٩٦٥ .

وفي وسعى أن أحارح بأن تجاري في التأليف طوال الأعوام السابقة أذمتني بأن الأدب الجديد بأسمه في لغتنا العربية وحياتنا القومية يقوم على دعامتين : تمير مشرق يعول أكبر ما يعول على بلاغة النصحي وأساليها البيانية ، وطن أصيل رقيق يرتوي من ينابيع الثقافة المصرية في أوسع نطاق . .

ومهما يكن من أمرى فلأني أعد نفسي إمتدادا لأبي وأخى ..

أخرج تيمور في هذه المرحلة الأخيرة مجموعة من القصص القصيرة والروايات ، كما أعاد كتابة بعض قصصه القصيرة السابقة بمناوين جديدة ، فالشيخ جمعة أصبحت ، حارس الجرن ، ، دوا أبو علي عامل أرنيست ، أصبحت ، أبو علي الفنان ، ، و ، الاطلال ، أصبحت ، شباب وغايات ، ، ومجموعة ، الحاج شامي ، جدد بعض قصصها في مجموعة ، قلب غانية ، ( نشرت سنة ١٩٥٥ ) ، ومجموعة ، الشيخ عفا الله . ( نشرت سنة ١٩٣٩ ) جدد بعضها في مجموعة ، زامر الحى ، ( سنة ١٩٥٣ ) ... إلخ

وأما الروايات فهي :

كليوباترا في خان الخليل ١٩٤٤

وشعروخ ١٩٥٨

إلى اللقاء أيها الحب ١٩٥٩

المصاييح الزرق ١٩٦٠

معبود من طين ١٩٦٤

كليوباترا في خان الخليل :

قصة يتزوج فيها الخيال بالواقع ، يكتبها بروح تهكمية على السلام ومؤتمرات السلام في وقت لازال فيه دخان الحرب العالمية الثانية يملو الأفق وتخلق مآسيها في سماء العالم الجريح ، كتب يقول في مقدمتها :

و أجريت قلمي بهذه القصة ، والعالم يومئذ نظله تلك الحرب الكونية الطحون ، وأعلام السياسة في مختلف الأمم يعقدون مؤتمرات دولية ، يعرفون

فيها بحقوق الإنسان ، ويؤكدون - يات الشعوب ، وينشرون رايات السلام على أرجاء المعمور .

ولست أدري كيف أن هذه الاجتماعات المثالية الرقيقة التي انعقد عليها لإجماع الساسة في ذلك الوقت أوحى إلى غير تكلف أن أصور الراى العالمى العام في إطار تلك الفكاهة الساخرة التي سميتها ، كليوباترا في خان الخليل . .

ولكن لإيمانه بأن هذه المؤتمرات لاجدوى من ورائها وأنها مهازل إنسانية تطوى على مأساة الإنسان على هذه الأرض الذي يأتي إلا أن يزرع فيها الشر ، ويحصد الموت ، وتحكمه شريعة الغاب ، فالخلق لمن غلب ، لا لمن له الحق . ويتصور عقد مؤتمر للسلام بالقاهرة ، وتشترك في المؤتمر كليوباترا ، وتيمورلوك .

وتدور القصة على صورة مذكرات « محي الدين فريد » موظف الخارجية المصرية ، وسكرتير عام المؤتمر ، وتسيطر روح السخرية على القصة في شخصياتها وحوارها وأحداثها ؛ فن شخصيات القصة مثلاً « زين السيوف باشا » ، وهو مندوب الجبهة العليا للحاربين القدماء . ومنهم « مندوب البلاغة الدولية » الذي ليس له صنعة سوى الكلام ، ويعرض صورة من جلسات المؤتمر العجيب فيقول إنه اجتمع ، وقبل أن يتكلم أحد سمع مندوب البلاغة الدولية وهو مسترخ في جلسته ، مطبق الأجنان ، يقول في صوت متخاذل :

— أقرأوا علينا البرنامج .

فتقدم « محي الدين فريد » - قائلاً :

— على هيئة المؤتمر أن تدون المادة الأولى من مواد السلام وحظر الحرب .

فقام على الأمر وزير المناطق الجنوبية السبع ، في جسده المتكفل المبعثر ، وصاح بلهجة متنابهة :

— المسألة هينة ، ضموا المادة على الوجه الآتى « تمنع الحرب بتاتا » .

فقام زين السيوف باشا ، وقال :

— هذا وضع مبشر يجب أن يضاف إليه بعض الشرح .

فتحرك مندوب البلاغة الدولية في مقدمه وصاح :

— يجب أولاً تحديد معنى كلمة « حرب » قبل صياغة المادة المطلوبة .

فدق وزير المناطق الجنوبية بيده على المنضدة وقال :

— الحرب هي الحرب ، ولا شيء غير الحرب .

فهض العالم الروحاني ووقف وقفته المريبة وشرع يحلل لحيته بأصابعه وقال :

— أيها الزملاء الأجلاء .. نمة نقطة أصيلة أرى أن نوقها حقها أولاً هي: هل الإنسان مسوق إلى الحرب بدافع غريزي لا قبل له به أو أن الحرب حالة عارضة لا يصلها شيء بالفريزة الإنسانية .

وتستمر هذه المناقشات الجوفاء الفارغة حول الحرب حتى يدخل على المجتمعين عملاق ضخم يرتدى المعطف الروسي هو مندوب جمعية « الزغب الأسود » الدولية ليدعو الأعضاء إلى حفلة غيرية لسباق الخيل تقيمها الجمعية في نادي المصباح الأخضر، وفجأة تحول الجدل حول الحرب إلى مناقشة حارة حول الدعوة .

ويقبل المؤتمر الدعوة لل حفل ، وتتطور الأحداث ، وتتغير طبائع ، وتحول نفوس ، فقيمور لك داعية السلام يصبح داعية شقاق ، وكلبيواترا الصافية المسالمة تعود إلى التآمر والعيب بقلوب الرجال ، وعندما ينذرها العالم الروحاني الذي استعطر روحها بأنها تعدت حدودها توعد بالتخلص منه ، فيسجن ، وهكذا يضطرب المؤتمر ويخرج عن غايته التي انعقد من أجلها ، حتى يفاجأ بحبي الدين فريد الذي - تسروى القصة على لسانه - ، يفاجأ بمحاجب المؤتمر عبدالمال يستدرجه إلى بيت خال ليعتقله حتى يأتيه الحاجب فيخبره بأن كل شيء قد انتهى ، وأنفذ العالم الروحاني من سجنه فأعاد أرواح تيمور لك وكلبيواترا وأنطونيو من حيث جاءوا ، ورحل أعضاء المؤتمر ... وانتهى إلى الفشل .

وهكذا يصور تيمور في هذه القصة الساخرة فكرة المؤتمرات ، وعدم

بعدواها صورا ساخرة لاذعة ويخرج الغاية السياسية بالروح الفنية فتكون لونا جديدا في كتابته القصصية .

#### شمروخ :

وهي الرواية السياسية الثانية التي أصدرها تيمور في هذه المرحلة وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو في مصر ، ويتناول فيها قضية « الزيت » أو البترول في البلاد العربية ، وما جاء به إلى هذه البلاد من ثروات ضخمة أعقبتها تغييرات إجتماعية وسياسية ضخمة في هذه الرقعة من العالم ، وجذبت إليها أنظار الشركات الأجنبية ، والاستثمارات الغربية ، فصارت مطعما تنافس عليها الدول لما تيسره من مكاسب خيالية . ولاعتادها الشديد عليها كمصدر ضخم من مصادر الطاقة .

ويبنى قصته على أساس ظهور البترول في جزيرة يسكنها جماعة من العرب ، يحكمها أمير « شيخ » ، أمته « مادح الأرض » ، وولي عهد همام ، ومدير شركة الزيت « مستر كنج » ، وابنته « مس فلورى » ، وجماعة من أبناء الإمارة وكبار رجال الحكم والسياسة بها هم : « غانم الدخيل » ، رئيس الوزراء ، و « رئيس حزب الرشاد الحر » ، وهو الذي يؤيد حاكم الجزيرة . والشيخ نعان المبارك ، ويمثل الاتجاه المحافظ في الجزيرة ويرأس الحزب الذي ينادى بسياسة الحفاظ على التقاليد والدين وينهج نهجا سلفيا ، ويدعو إلى محاربة النفوذ الاجنبي والتمسك بأهداب الدين والعود إلى الحياة البسيطة التقليدية .

وشهاب الشاب الثائر زعيم حزب العمال .

وبطل القصة همام الشاب ولى العهد وابن حاكم « زيقستان » الذى تعلم في مصر واتخذ له سكرتيرا مصرية هو « سيد منصور » الذى يروى القصة على صورة مذكرات .

وشخصياتها النسائية « إشراف » ابنة الشيخ نعان ، وتمثل روح الشرق التي تحاول تقليد العرب و « مس فلورى » ابنة مدير شركة الزيت وتمثل الفتاة

الغريبة المتحررة التي تريد أن تفرد قلب همام للسيطر الشركة عن طريقها على مستقبل الجزيرة واستغلالها .

ويدور الصراع في القصة حول شخصية همام ، ففيه يمثل الأمل والمستقبل ، وفيه تبلور كل القضايا والمشكلات التي تعيش في الجزيرة ، وتحاول الكتل المختلفة ، أن تجتذبه إليها ، فالحاكم مادح الأرض يريد أن يجتذب ابنه إلى سياسته التي لا يرضى عنها الناس ، والشيخ ليمان يحاول اجتذابه إلى سلفيته يدفعه بآبته لإشراق لتقف في طريقه لهذا الغرض ، والشركة تريد أن تجتذبه إليها فتدفع بمس فلوري ابنة المدير . وحزب العمال يريد أن يضمه إليه متطلعا إلى شبابه ، وتقدميته .

وهكذا تدور أحداث القصة حول هذا الصراع لإجتذاب همام لتحقيق غرض كل جماعة أو كتلة من تلك الكتل المتصارعة .

وتتشابك أحداث القصة وتتأزم المواقف ، وفي الحوار الذي يديره تيمود بين همام ومس فلوري يصل الموقف إلى ذروته (١) .

قالت مس فلوري في تلمظ ولين لهمام :

— أي الحبين أقوى في نظرك ، الحب الذي يقوم بين اثنين يختلفان ديناً وجنساً ولغة أو ذاك الذي يقوم بين شخصين اتحدوا في اللغة والجنس والدين ؟

فتصاحك همام في خفوت وقال :

— الأمر يتوقف على الموى الشخصى ، وملابسات الأحوال .

فرنت إليه لحظة ترقبه ، ثم داعبت ذقنه تقول :

— إنك تتكلم بلغة السياسة .

— وبأية لغة تريدني أن أتكلم ؟

— باللغة التي يفهمها البسطاء أمثالى .

— عفوا . . عفوا .

---

(١) واجس الفصل ٣٧ من قصة عمودخ .



- كلني بلغة واضحة مفهومة صريحة . .
- فلتكلمي أنت بها ، ولتشرحي لي وجهة نظرك .
- أن أفول في صراحه إن الحب بين مختلفين جنسا ودينا ولنة أقوى وأشد وأعنف من الحب القائم على القائل في الجنس والدين واللغة .
- نظرية التجاذب بين العندين .
- كلما كان الاختلاف بيننا كان التجاذب قويا عتيفا إنما يقوم القاسك بين سالب وموجب - فنظر إليها في تخابث يقول :
- هناك نظرية تقول أن الامتزاج لا يتم إلا بين نوعين متلايمين في الدم .
- فنظرت إليه متفحصة وقالت :
- وهل أنت من أصحاب هذه النظرية ؟
- فأطلق ضحكة هينة ، وقال :
- أما قلت لك إن الأمر يتوقف على ملائمت الأحوال ؟
- فقالت متظاهرة بالنعصب :
- مازلت غير صريح ، إنك تراوغ . قل لي إلى أي نظرية تنحاز ؟
- فقال في ترفق وهو يتأملها
- إلى النظرية التي تفضلين
- ماكر أنت
- ثم اثنت تماث أصابعه ، وهي تقول :
- يبدو لي أن ، الحب الحق ، في غير حاجة إلى نظريات تدعمه . انه ليعمل على كل النظريات ، حسب الصدق الخالص في الشعور ، لن تقف في سبيله عقبات .
- ودمت إليه في دلال وواصلت حديثها

— المسيحية في سبيل حبها ترضى أن تفقد مسلة ، والاجتية من أجل قلبها  
تقبل أن تكون عربية أما اللغة فن السبل تعلمها .

والصفت خدما بخده وهي تهمهم :

• لا يحول بين وبينك شيء . ما دام قلبا ما يربط بينهما هذا الحب العظيم .  
وتسرع اشراق إلى همام لتفوز بحبه قبل أن تفرقه الاجتية . وفي سبيل ذلك تهرج  
موطن والدها وتأتى إلى العاصمة لتكون قريبة من همام ، وتعمل بالحياة العامة  
فتفتتح • نادى زبيدة • الاجتماعى • ترأسه وتتخل شيئا فشيئا عن بعض مظاهر  
لباسها التقليدى ، وتقصر شعرها متشبهة بالاجنيات ، ولا يرضى همام منها بهذا  
السلوك .

ومن جهة أخرى فإن الصراع السياسى يستمر بين الاتجاهات والاحزاب  
المختلفة ، حتى يقتضى رأى همام إلى أن ينشئ حزبا خاصا . هو حزب الشعب ،  
ولا يتحاز إلى تلك الاحزاب المتصارعة ، وهو كما يعلن مبادئه • إلى أعلن  
على رموس الاشهاد أن الحزب قد أضاف إلى مبادئه الديمقراطية مبدءا اقتصاديا  
يلتزم به ، هو المبدأ الاشتراكى السوى ، فقد أصبح هذا المبدأ من مقومات  
الحكم الرشيد ، وإن الحزب سيعمل على تحقيق هذا المبدأ الاشتراكى بالوسائل  
النياية المشروعة .

ويبدأ فى تطبيق الاشتراكية بالنزول عن حصته فى أسهم شركة الزيت لصالح  
عمال الشركة ، ولا يعجب ذلك والده ولا رئيس الوزراء • غانم الدخيل • ،  
ولكن هماما يصبر على موقفه فينهى الحوار بينه وبين غانم بقوله :

— لا تكن متشائما يا صاحب السعادة ، أقولها لك مرة أخرى: أنصح لك أن  
تقتفى أثرى وتبادر بالزول عن أسهمك للعمال كما فعلت . هذا خير لك وأبقى .

ويرد عليه غانم:

— ليتنى أستطيع ، إرضاء لك ولكنكها مسألة لا تتعلق بشخصى الضعيف ،  
إنها تتعلق بسياسة الدولة .

وينتقل الصراع السياسي مرة أخرى إلى صراع الحب بين هاشراق و هاشراقين . وتضمن اشراق بأن اتصالات همام الجديدة تنذر بميل إلى الجهة المضادة فتسرع إلى العودة ، ويحاول همام أن يستبقها ويدور بينهما حوار تقول فيه اشراق :

— تموزك الصراحة يا همام ، وتموزك الشجاعة في إظهار ما ينطوى عليه قلبك .

فيحقد همام ساعديه على صدره ويقول في ابتسامة مريرة :

— وهل وضع لك أنت حقيقة ما أخفيه ؟

— نعم ، وأستطيع أن أواجهك بما وضع لي ، لأنك مندفع اندفاعاً أعمى نحو الغرب ، تحب كل شيء فيه ، وما نمرتك العربية إلا نعمة كاذبة .. أنت تقن نفسك في الغرب وتعاليمه ومبادئه وسياسته ولأنك لتحاول أن ترميننا في أحضان الأجانب . أنك توازهم في السيطرة على شيوخ واستعباد البلد لهذا الجنى المهلك . لقد كنا على حق عندما قلنا لك يجب تدمير شيوخ لتنجو من سلطان الأجنبي . هذه سياسة القرية الطاهرة العريقة ، وانها السياسة المثلى ، وأما سياستك فضالة معضلة يجب القضاء عليها ، لإنقاذ البلد من عواقبها الوخيمة .

فأجاب همام :

— مؤسف حقاً أن أسمع هذا الكلام من شخص عقدت به آمالاً جساماً .

فصاحت صيحة كأنها المويل :

— هناك غيرى من تستطيع أن تعتمد عليه أمالك الجسام .

— من تقصدين ؟

— لا أقصد أحداً .

— أنت تهمني بأنى لست صريحاً فيما يجرى به لسانى ، ولست شجاعاً في إظهار ما تكن نفسى ، فإذا أنت لا تقلين عنى جيناً وغرضاً .

- لست غامضة ، ولست جبانة .. كفاك إهانة لى .  
- دعيني أن أكشف لك ما تخفيه فى قلبك ، ولا تجدين الجراء على  
البوح به .  
فبدا الذعر فى عينيها وأجفلت تقول فى صوت متخاذل :  
- لا يهمنى ما تقول .  
- انها مس فلورين . بيت القصيد فى هذه المساءة .  
قصايجت فى غضب وقد احمرت عيناها :  
- لا تهمنى مس فلورين ولا مائة مثل فلورين  
- يجب أن تعلمي أن مس فلورين ليس لها أى اعتبار عندي .  
- لا تهمنى علاقاتك الشخصية . أنت حرة فى تصرفاتك ، الذى يهمنى هو  
اتجاه سياستك الصارة بمصلحة البلد .  
وتدور الأحداث ، وتحاول الشركة عن طريق الحاكم الشيخ ، ومس فلورين  
إبعاد ممام عن ميدان الأحداث ، إذ رأيت فى نشاطه وآرائه خطرا على الوضع ،  
ويكون ذلك الاستبعاد بتعيينه وزيرا مفاوضا فى بلاط سان جيمس بلندن ،  
وتبلغه فلورين بمرسوم التعيين الجديد محاولة لإغراءه بقبوله والابتعاد عن زيقسان  
إلى لندن برافتها لينعما بجبهما هناك بميدا عن مشكلات السياسة .  
تقول فلورين :  
و أحبك .. أفديك بروسى ، وإلى على يقين بأنك تحبني ، ولكن البيتة التي  
نحي فيها هنا تفرض عليك قيودا تغل من هذا الحب . إن مشاعرنا متماثلة ،  
تفكيرنا متشابه . ثقافتنا واحدة ، قعالم معى لنعيش مؤتلفين مترابطين متحابين ،  
فنتستمتع بالهناء والمصافاة . إلى أعرف حيرة نفسك وأحس ما تعاني من صراع  
عنيف بين عاطفة تمنلج فى قلبك وتبمات يفرضها عليك عقلك . حق يا حبيبي بأنك  
تستطيع أن تخدم بلدك هناك أكثر مما تخدمه هنا .. هناك ستكسب المعركة فى موطنها

الأصيل ، تعال معي لنحيا معا الحياة التي هي جديرة بك .. حسبنا أن نكون معا  
نفقضي أيامنا كأننا في حلم بهيج . .

وكانت شفتاها تسبحان على وجهه وتهاديان إلى فمه ، وعطرها ينفح فيملأ  
الجر من حوله ويقلت همام من خداعها وإغرائها ، وتقتل فلورين في مؤامرتها  
وتعود إلى لندن ، وتقع في الجزيرة أحداث يقبض فيها على همام ويطلع من  
ولاية العبد ، فيثور الناس ويتقدم أنصاره من العمال يؤيدون أنصار الشيخ نعتان  
المبارك والد اشراق ويحرقون على المعاصمة لاطلاق سراح همام ، وترى الشركة  
تذر الشر فتغير مديرها مستر كنج وتوئى آخر يستطيع أن يصل إلى حل مع همام  
والثامرين ، ويعزل الشيخ ، مادم الأرض ويفادر البلاد إلى منفاه .

وبهذا ينتصر همام الذي يمثل اتجاه الوسط بين التطرف والسلفية ، والذي يمثل  
المصلحة الوطنية دون خضوع واستسلام للمستعمر ، بل بالتعاون في سبيل الخير  
للناس .

وهذه القصة تلتقي ضوئا على ميول تيمور وأهوائه السياسية إلى حد ما ،  
وإن كان هو نفسه لم يعمل بالسياسة ، ولم يكتب لها .

وشخصيات الرواية وخاصة همام واشراق وفلورين شخصيات إيجابية ذات  
ألوان واضحة أجاد المؤلف تمريكها ، والتعبير بلسانها عن ملاحظاتها ومكتوبات  
أنفسها .

وهي كذلك شخصيات متطورة ليست ثابتة ، تزيد أحداث القصة وضوحها  
وتصنيف إليها ، كلها مضت في طريقها إلى النهاية .

فهناك شخص مثقف وطني ، يرى أن تعالج الأمور في هوادة وإصرار دون  
انفعال ، كما أنه قد تملى عليه مراحل الصراع مواقف يبدو فيها متخادلا أو غامضا  
أو حائرا ، لكنه يظهر كذلك ، كما لاحظت عليه كل من فلورين وشاركتها إشراق  
لإتباعيته غير ما يبدو منه ، فهدفه بين أمام عينيه ، يتخذ في سبيله الخطوات المناسبة  
في الوقت المناسب .

واشراق فتاة وطنية محبة لوطنها لكنها ثائرة عاطفية مندفة ، تكره الأجانب ، وإن كانت لا ترى مانعا في الأخذ بأسباب الحضارة ، لكنها لا تتخل عن أصلها وأصالتها ، قد تتخل أحيانا وفي سبيل الغاية التي تسعى إليها عن بعض المظاهر لكنها تحافظ على المبادئ ولا تقبل مساومة فيها . وهي مثال للفنائه الشرقية المثقفة التي ينبغي أن تلعب دورا إيجابيا في تقدم بلدها متمسكة بتقاليد ومقوماته ، آخذة في الوقت نفسه بأسباب الحضارة والعلم بحيث لا تطنى على شخصيتها الأصلية .

أما فلورين فهي فتاة انجليزية ذكية تحسن التآمر واستخدام كل ما أعطتها الطبيعة من أنوثة لتلعب بلب الأمير همام لتحقيق غاية الشركة ومصلحة بلدها ، وربما أراد المؤلف أن يكشف عن فهم يسود الغرب لضعف الرجل الشرق أمام المرأة ، وخاصة المرأة الأوروبية التي يسيل لها لعابه ، فيستخدم هذا السلاح سلاح المرأة للوصول إلى مآربه .

ويستخدم تيمور أسماء رمزية لشخصياته تلقى ضوئا على أصحابها ، كادح الأرض ، ونعمسان المبارك وحمام ، واشراق ... الخ .

ويجري بناء القصة على أساس تيارين متشابكين من الأحداث يلتحمان أحيانا ويفترقان أحيانا أما التيار الأول فيدفعه موقف الحب ، أو علاقة همام بكل من اشراق وفلورين ، والتيار الثاني ويدفعه الصراع حول مستقبل « زيشتان » بين العناصر المختلفة ، من أحزاب وأشخاص ، وشركة الزيت وبحسن المؤلف حيكته ، فيلتحم التياران ، ويفترقان في تناغم متصل طوال الرواية .

وهي مع كونها ذات مضمون سياسي إلا أن المتعة الفنية التي يلقاها القارئ في أثناء القراءة تجيب إليه ذلك المضمون .

وشمروخ عنوان الرواية هو الزيت المارد الجبار الذي يخفى في طياته خيرا هائلا ، كما يخفى شرا مستطيرا ، فإذا أحسن استغلاله عاد بالنفع والرخاء على البلاد ، أما إذا ترك يعربد فإنه يحلب العذاب والضياع .

والقصة كما نلاحظ أخيراً بأسلوب عربي رصين ، سياقا وجوارا ، وهذا طبيعى فى المرحلة الأخيرة من تطوره القصصى .

إلى اللقاء. أيها الحب :

وهى قصة فتاة . تيتى . على صورة ترجمة ذاتية ، يصور فيها نموذجاً من فتيات الجيل المعاصر فى هذا النصف الثانى من القرن العشرين .

فتيتى بطلة القصة فتاة من أسرة ارسقراطية تحكمى قصرها فى القصر العتيق مع أمها وحبا وكفاحها فى الحياة وهى ابنة العشرين ربما وتشرف على الواحد والعشرين ، وتعيش تيتى مع أمها فى القصر ، وتتصل بعمتها تفيدة المرأة العانس المنحردة إلى حد ما ، واللى تعيش فى شقة ، بمجادن سیتی عيشة عصرية توفر لنفسها كل شىء من تلاجة إلى مكتبة إلى راديو وبيك آب . .

وتدور أحداث القصة حول العلاقة بين تيتى وسعد مدبولى الذى يسكبرها بعشرة أعوام ، ويختلف عنها فى وسطه الاجتماعى فهو من أسرة متوسطة الحال والده يعمل فى إصلاح السيارات ، فى مصنع قريب من قصر تيتى ، وكانت سياراتهم يوم كان عندهم سيارات . وثيقة الصلة بذلك المصنع وصاحبه الذى نشأ ابنه سعد تفشئة حيدة حتى أكل تعليمه الثانوى فألحقه بالجامعة ، قال منها إجازة الحقوق أراد له أبوه أن يكون رجلا من رجال القضاء ، يحمل صدره بالأنوشحة الحضر ، والأهله المذهبة المتألقة ولكن القدر لم يعمل هذا الآب العلوم لكى يحقق أمنيته العالية فى مستقبل ولده . .

ولكن لا يحقق سعد حلم والده بل يفضل العمل الحر فى مصنع والده على أن يواصل التوسع فيه حتى يبلغ به ما يريد من طموح .

وتربط رابطة الجوار بين تيتى وسعد فيلنقيان ويتحابان . وتمضى أحداث الحب ...

ويمضى تيمور جزءا كبيرا من الرواية فى تقديم أشخاصه على لسان تيتى ، أربعة فصول كاملة تستغرق ما يقرب من مائتين وعشرين صحيفة . يقدمها الفصل الخامس وهو سلسلة من أحلام اليقظة تدور حول شخص سعد فى ذهن تيتى .

وتبدأ القصة حركتها في الفصل السادس حيث يصبح سعد فنانة تيتي خريجة الميردى ديه إلى رئيس مكتب شركة التأمين صديقه لتسليم عملها بها . ويتيح لها العمل بالشركة لقاء نماذج من البشر من العاملين والعملاء ، ولا ترجى أمها تماما عن عملها خشية أن تقلد هذا الجيل الجديد من الفتيات الخليليات اللاتي يعملن في المكاتب مع الرجال جنبا إلى جنب . وتمرد بالذنب كله على سعد الذي كان سببا في إلحاقها بالعمل . فترد عليها تيتي قائلة :

— أريد أن أكسب رزقي بمرق جبين ، أريد ألا أكون عالة عليك أو على أحد ..

وتجر الأحداث سراها بتيتي في هذا العمل ، فيحاول مدير الشركة أن يماشها وتصف تلك المحاولة : « وساعة وأنا في حجرتنا قمتن يحتوين بين ذراعيه ويهوى على فمي بقبلة رغاء ، فدفعته عن بعدة ولعلته لعلمة قوية ، ومرت من الحجرة على الأرض أرتمت ارتعافا » .

وتسكو تيتي ما حدث لسعد فيلقى درسا قاسيا على مدير الشركة أمام جميع الموظفين .

وتقتل تيتي في محاولتها الأولى للعمل بمساعدة سعد ، الذي أقنعها بضرورته للتأقلم ، والتكيف مع الحياة وترك هذه الصدمة بمض الأثار والتساؤلات في نفسها ، لكنها لا ترد ولا تسلم ، بل تظل مقتنعة بضرورة العمل للرأه حتى لا تعتمد على الرجل في حياتها ، ولا يكون الزواج بمثابة تأمين للحياة الاقتصادية للرأه . وهكذا لم تتوقف تيتي عن محاولاتها للالتحاق بعمل ، فوجدت عن طريق عمها تقيدة عملا عند الخياطة « مدام تيريز » . وتلقى في هذا العمل الجديد بعض المنهصات فصاحبة العمل كانت تعيق لها ثيابها أيام العز ، وعارضته الأزياء « خفافيت » التي لقيتها هناك كانت ابنة غسالة تأتي إلى أمها . وقد تركت هذه التجربة الجديدة في نفسها مرارة عبرت عنها بقولها : (١)

(١) بداية الفصل الثاني عشر من رواية « إلى لقاء أمها الحب » .



أنا في محنة ، محنة نفسية مريرة ، رأس محنتي تطبيق هذه النظرية التي طالما تصدق بها سعد مذبولي ، نظرية التكيف في الحياة ، إن الكلام في النظريات شيء ، والتطبيق العمل للنظريات شيء آخر .

وتصعدم تبتى عند الحياطة ، بمارحة الأزياء التي كانت أمها تعمل غسالة في بيتهم ، وترك العمل عند مدام تيريز ، وتفشل هذه المحاولة الثانية ، ثم تأتي إليها التجربة الثالثة مصادفة .

تصدمها سيارة ، وتكون هذه الصدمة سبباً لها إلى العمل صحفية بدار « جريدة الليال الملاح » ، أكر جريدة مسائية في البلد . ويعطيها السوهاجي صاحب الجريدة صكاً بمبلغ خمسين جنيهاً وهو مبلغ كبير تحس تبتى أن وراءه شيئاً ، وأن السوهاجي يدبر أمراً . وتقول لنفسها :

« ليس السوهاجي بالشخص الآبله ، فلو فهمته على هذا النحو لكنت أنا البلياء ، إنه خبيث ، ولكن خبثه مكشوف ، لقد قرر في نفسه أني حديد ثمين له . لماذا لا أجعله أنا حيداً سميناً لي (١) » .

وتبدأ حلقة جديدة من الصراع في طريق تبتى الملى بالاشواك ، كطريق سلوى في مهب الريح هذه الحلقة يشتبك فيها حب تبتى لسعد ذلك الحب الذي لم ترفيه شبعاً ، ومحاولة السوهاجي التقرب إليها والتعجب والتمتع بحسنها وشبابها . وهي تقف الباب له ، ولا توصله . وتماقب تبتى بينها ، ولا تمنح السوهاجي من مغازلتها والتقرب إليها ، وتمود فتروى على مسامع سعد — دما يدور — هي بذلك تريد أن تشير سعداً وأن تخرجه من بروده . أن تلذعه بنار الغيرة ، فتقبل من السوهاجي أن يوصلها إلى منزلها بسيارته وتقبل منه سيجارة يشعلها لها .

ولكن سعداً لا يتحرك إلا ببطء ، لم يتقدم إلا خطوة قصيرة ، كان في لغائها قبلها في يدها وتمنى أن تكون هذه القبلة في الفم . وبعد حكاياتها مع السوهاجي ، وفي لقاء لها بأخرة يقبلها على شعرها ولا ترضيها هذه القبلة

(١) لله الاقراء أيها الحب ص ١٢٨ .

كذلك . تقول لا :

« وألفيت وجهه يقترّب من وجهي ، فالسدل جفناه ، وتجاوبت الحفقات بين ضلوعي وأحست فيه يلامس شعري ، وسرعان ما ذابل الحجر . إن قبلة اليد المبهودة منه لم تعد كما كانت بالأمس لقد قفزت اليوم من اليد إلى الرأس توادون توقف . وتساأل . ألم يفكر سعد في المحطة الثالثة . . أو المحطة الوسطى ، يقيمها في منتصف الطريق بين اليد والرأس ليستريح فيها هنيئة بين هاتين المحطتين المتباعدتين . إن سعداً هو سعد . هو هو ، لا يتغير ولا يتطور . »

وتواصل تتيق عملها بين الرجلين تنسرب من السوهاجي لتشعل قلب سعد ، وتقع الواقعة في حقل أقيم لاختيار ملكة للأزباء ، ويحضر أكثر أبطال الرواية الحفل ، ويجلس تتيق على مائدة السوهاجي الذي أفرغ لها كأساً من الشمبانيا وقدمه إليها في لطف فقبله منه وتشربه ، ثم ترافعه ، ويمس في أذنها :

« لا أعترف بملكه جمال سواك . أنت الملكة المترعة على القلوب . »

وشعرت به يقارب وجهه وجهها وماعتم أن ضمها إلى صدره ضمة مفاجئة تلاقت على أثرها شفاهها فغابا معاً في قبلة عميقة حافلة . . وما هي إلا أن أحست بيد سعد تنزعها من بين حضن السوهاجي ويطلعهما وجهه مكتمراً ، ويشجه إلى السوهاجي يكيل له الضربات . »

ورغم أن أنوثة تتيق تستريح لقبلة السوهاجي تلك القبلة التي كانت تنتظرها من سعد لكنها آثرت أن تستقيل من الجريدة ، وتنتج أحداث القصة إلى النهاية ، إذ يسافر سعد إلى ألمانيا وتؤثر تتيق البقاء للعمل بالجريدة حتى يمود سعد ، ويعرض السوهاجي عليها الزواج فترفض أو توجل البيت ، على أمل أن تصلها رسالة من سعد دون جدوى . وتسافر هي إلى جنيف وتكتب لسعد رسالة تبث فيها خواطرها وهمومها وتعترف له بكل شيء وتختتمها بقولها :

« ها أنا ذى قد نفذت بين يديك جميعي وبقيت عندي كلمات قصار أحب أن أختم بها حديثي معك وأنت في شأنها خير . . لك أن تعين نفسك ولك أن

تصمت صمت الأبد ..

أقول لك إلى اللقاء ، إلى اللقاء في جنيف ياسعد ، إلى اللقاء يا بني الكبير .  
وهكذا يلتصق الحب رغم كل شيء .

ويستخدم تيمور في هذه الرواية طريقة جديدة في المعالجة ، تختلف بعض الاختلاف عن رواياته السابقة ، إذ يلجأ فيها إلى المونولوج الداخلي ، وطريقة البوح بمكنونات النفس على صورة تداعي الأفكار والخواطر في أحلام اليقظة التي تستغرق فيها البطلة . وهي على صورة مذكرات كما قلت وقد أخذ على تيمور بعض المآخذ في بناء شخصية البطلة ، وتطور سلوكها في القصة ، فبينما يجدها محافظة أشد المحافظة عنيدة أحياناً وتمسكه ببعض القيم ، حتى أنها تضرب مدير الشركة وتتهرب بعنف حين يقترب منها ، إذ بها تتغير تماماً من السوهاجي دون مبرر مقنع يقدم به المؤلف لهذا التغير ، فتراها فجأة تشرب السجائر ، وتقبل أن يتنازلها السوهاجي ، وأن يقبلها في حفل صاحب مجمع سعد وألعة وقافيت وغيرهم من معارفها قبلها قبلة حافلة ..

ربما كانت في أعماقها غير الصورة التي تبدو بها في الحياة ، فقد كانت تيوح لنا أو قل يكشف الكاتب عن خواطرها فذا هي فتاة فيها جرأة ، وتحرو ..

وشخصية سعد شخصية عجيبة حقاً ، لا يمكن أن يتصورها المرء على تلك الصورة الجامدة الباردة التي صورها المؤلف ، إنه برود يصل إلى درجة التلذذ . ويجعل القارئ يطرح على نفسه هذا السؤال :

هل أحب سعد تيتي ، إذا كان قد أحبها فلم كل هذا البرود حتى في عواطفها .  
أهو التزمّت وحده ، أهو التمسك بالقيم والأخلاق ؟ يقف في طريق العاطفة ويحول الإنسان إلى جماد لا يتحرك .

ولكنه يتحرك أخيراً عندما يقع الفاس في الراس كما يقول المثل الياباني .  
يتحرك عندما يضيع كل شيء . ثم بعد هذه الحركة والثورة العارمة في الحقل القبلية ، لما أترك حبيبته دون رسالة أو خبر ؟ تركها تضرب أعصاباً بأسداس ، وتزوج

السوهاجي أو تنتظر . . .

وقد عمد تيمور في الرواية إلى شيء لم يعتده كثيرا وهو الأسلوب المكشوف والحديث عن الحب والعزم والقيل حديثا ساخنا ، بل عاريا أحيانا ، مثيرا أحيانا حتى وكأن تيمور قد خرج عن وقاره المهود عما جعل بنت الشاطئ - تهاجمه في مقال بالأهرام (١) - تقول :

« ولقد أنكرته - أي تيمور - في أحدث آثاره من اللحظة الأولى التي وقعت فيها عيناي على صورة الغلاف تحت عنوان « إلى اللقاء أيها الحب » . . . ولولا أن اسم محمود تيمور مطبوع بجانب الصورة لظننت أن في الأمر خطأ أو التباسا فما صدت تيمور يلوذ بهذا الصنف من الضرر الصارخة بالألزام لترويج بضاعته ، وما عهدته يضع القلب الأبيض وراء الجسد المثير على هذا النحو المبتذل . »

وتقول أن موضوع تيمور الذي كان يمكن أن يخرج منه قصة ممتازة « جنت عليه رغبة طارئة في الاثارة المفتعلة ، فتكلف ما ليس في طبيعه وأقحم هنا وهناك عبارات لم تألفها من أديبنا الوقور . »

وتقول « وأفلتت فكرة الصراع البارعة من يدي الكاتب فاذا هي قصة فتاة تنكر على الشاب الذي أحبته أنه لم يمنحها القبلية المشتهاة ، وتدفع في أحضان السوهاجي صاحب جريدة الليالي الملاح في حفل علفي . »

وترى أن أسلوب تيمور الجمعي وخاصة في كلام تيتي وفتافيت ودلاديل وتنوش أسلوب لا يليق بشخصه تلك وهو بذلك يعنف من واقعية القصة تقول « ثم كانت عقدة النقد أن يفرض الجمعي سلطانه على الأدب فيعير فتافيت ودلاديل وتنوش . . السنة المجممين ينطقون بها في ساحة الرقص ومشغل مدام تيريز . . »

كذلك أخذ على تيمور الافتعال في تلك المصادفة التي أوقع فيها تيتي حادث تصادم أمام جريدة الليالي الملاح ، ذلك الحادث الذي لاثير صحفيا لتكتابة

(١) الأهرام عدد الجمعة - ٢٢ يناير ١٩٦١ .

استطلاع يمنع له المناوين الضخمة ويتخاطف الناس من أجله الصحيفة ؟ .  
كذلك لم يكن واقعا في أن يجعل هذا الحادث مقدمة لالتحاق تيتي بالصحيفة  
وعملها بحرية تنقاضي خمسين جنيها لأول مرة .  
كذلك لا يوجد طبيب يعمل من عيادته صيدلية لبيع الأدوية تدر عليه دخلا  
يفوق دخله من فحص المرضى .

وتتكرر هذه الدراما في قصص تيمور ، أى حكاية الفتاة أو المرأة التي تمشي  
في طريق الشوك ، سواء أكان هذا الشوك من زرعها هي ، كما في سلوى أو من زرع  
المجتمع والناس ، كما في ، إلى اللقاء أيها الحب ، وه المصاييح الزرق . . ومسألة الحب  
والجنس ومنعطفاتها تلح الحاسا شديدا على تيمور ، وقد اشتد الحاح الجنس  
خاصة في هذه الثلاث الروايات : سلوى في مهب الريح ، وهذه الرواية ، والمصاييح  
الزرق ، حتى صار في الأخيرتين جنسا قاضحا مثيرا .

#### المصاييح الزرق

وتروى قصة امرأة غانية من بنات الليل يصح أن نطلق عليها لقب « حواء  
ذات الثلاثة أوجه » ، فهي تتشكل في ثلاث صور أو شخصيات هي نواعم وبهية  
وأشجان ، فأما نواعم فهي فتاة الليل الداعرة التي تتبع جسدها الجنود الانجليز  
فتتسلل إلى وكر الدعارة تحت ضوء المصاييح الزرق في ليالي الحرب تتبع المتعة  
لجنود الاحتلال ، وأما بهية فالأم الكادحة الصالحة التي تسعى لرزق عيالها وتعمل  
على تربيتهم تربية صالحة ، وأما أشجان فهي المرأة الثائرة الوطنية التي مكنت  
وليدها برصاص الانجليز والتي عملت على إقامة مشغل لتربية بنات الوطن  
« وتلقين دروس الوطنية والثورة » . ثم ماتت بعد ذلك برصاص الانجليز وهي  
مقشحة بראה البلاد المحضنة بدم ابنها فاختلفت دماؤها .

ويبنى تيمور قصته على أن جماعة من الشباب كانوا يرتادون مقهى بالاسكندرية  
كل مساء أيام الحرب والشوارع تلفها الظلمة إلا من بصيص تلك المصاييح الزرق  
لتحجب المدينة عن العارات . وتمر أمامهم كل مساء تلك العادة نواعم فيبتهما

الشاب إلى حيث تمارس مهنتها ، ويصرف عليها ويطلب إليها الزواج فترفض  
لأنه لا يستطيع أن يكفيها من المال . فيصرف عنها مفاخبا ، ثم يسود فيلقاها  
من جديد في لباس محتشم ومشية وقورة ، ويدفعه فضوله إلى أن يتبعها ، فيعلم  
أنها تعيش بالنهار باسم بهية وأن لها ولداً وحيداً ، رفيقاً ، يجاهد من أجل  
تنفسته . وتظاهر بالعمل ممرضة بالليل . ويصيب الشاب زمناً عن الاسكندرية  
ليعود فيلقى المرأة من جديد باسم أشجان وقد تابت وأتابت وعادت تعمل في  
مشغل يضم بعض الفتيات ، ثم تنتهي بالنهاية إلى ذكرناها .

ويرى النقاد أن تيمور لم يوفق في هذه القصة توفيقه في غيرها من قصصه  
الجيدة ، ونقاط الضعف فيها كثيرة ، منها ذلك البناء المهلهل حول حكاية تافهة  
لهذه المرأة القريية ، التي لا نجد لها مثالا في الواقع ، والتي لم يستطع المؤلف أن  
يصل في بناء شخصيتها إلى صورة مقنعة للقارىء ، وإن كانت غير واقعية .

كذلك فإنه لبساطة القصة وضعف بنائها - فإن المؤلف يقتنع بالتطويل  
فيها ومط أجزاءها مطاً . تقول بنت الشاطئ : « حدوده لو رواها تيمور في  
صفحتين أو ثلاث لكانت كاذبة » . وتقول : « والاستاذ تيمور عكف عليها  
يشدها ويحطبها ويفردها ويبسطها لتخرج في كتاب كبير على قد المقام » .

واستخدم فيها ما استخدمه في القصة السابقة من أسلوب فصيح صريح لا يليق  
في بعض المواقف بالمتكلم .

ومما يكن من أمر في تلك الروايات التي أغنى بها تيمور مكتبة القصة  
العربية فإنه في الحقيقة كانت رائدة في الموضوع الاجتماعي الإنساني ، وفي  
عرض كثير من مشكلات الحياة المصرية والعربية بل والإنسانية المعاصرة .  
كما أنه حاول تطويع النصيح لهذا الفن وأن بدت أحيانا مفتعلة . ولم تحمل نهائيا  
قضية النصيح والعامية في القصة .

## رواد القصة القصيرة

محمد تيمور وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين

كانت القصة القصيرة في مصر أسبق إلى الظهور وأكثر انتشاراً من الرواية أو القصة الطويلة ، ربما كان ذلك بسبب سهولة كتابتها ، وإمكان نشرها في الصحف ، وختفها على القارئ .

ومن روادنا الأوائل في فن القصة القصيرة محمد تيمور ، وقد كان أديباً فناناً، ورث حب الأدب عن والده ، كتب الشعر وأهتم بالمرح فكتب مجموعة من المسرحيات باللغة المصرية العامية .

كتب القصة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢١ . ولم تشغل من أدبه مع ذلك إلا حيزاً ضئيلاً ، فإن غرامه بالمرح كان أكبر<sup>(١)</sup> .

وكانت أول قصة قصيرة كتبها ، في القطار ، من مجموعة « مآثر المليون »<sup>(٢)</sup> . ويستمد موضوعات قصصه من الحياة ، ومشكلات الناس ، وفي هذه المجموعة ، نلاحظ أنه يعرض مجموعة من مشاهداته ، وخواطره ، ينقلها ويعرضها بقلبه في جملة من اللوحات الفنية ففي القطار يلتقي بمناذج من سكان مصر ، يستأذنها ويشيخ معمم من رجال الدين ، وراوي القصة ، المؤلف ، شاب أفندي يمن يأخذون الحياة مأخذ سهلاً ، من شباب الأتس والطرب وتليذ ، وتركى عجوز ، وعمدة ريفي من الأعيان ، ويدور الحديث حول التعليم ، وتعميمه بحيث يشمل الفلاحين ، ويدور الحديث حول أحقية الفلاح في التعليم والحياة الكريمة ، بين معارضين على رأسهم التركي بطبيعة الحياة ، والعمدة ، ورجل الدين الذي يمشی في الركاب دائماً . فيكتفي بالتعليق :

(١) واجم خبر القصة المصرية ليحيى حلى ص ٥٩ .

(٢) اعربت المجموعة بالهدار الدورية سنة ١٩٦٤ .

— لا تعلموا أولاد السفلة العلم .  
وبدأ فع التليذ عن الفلاح مؤيدا المؤلف ، ويزلل الأفتدى وهو  
يضحك ويصفق :

— براغو يا أفندى براغو براغو .  
وينقسم الجماعة إلى محافظين ودعاة تطور وإصلاح ، جماعة الشركى والعمدة  
والشيخ يرون في زمان خيرامن اليوم ، وجماعة الشباب والمتقنين يرون في اليوم  
وغدا أحسن دائما .

#### وعطفة المنزل رقم ٢٢ . .

صورة لجانب من حياة المدينة، تمثل انحرافا في العلاقات الزوجية، وتكشف  
عما يجري في الظلام عندما تختل القيم، وتتهز روابط الزوجية . وتدور حول  
صديقين شابين من الموظفين أحدهما متزوج « أمين » والثاني « راوية القصة » .  
أعرب . وأمين المتزوج مسرف في حياته على نفسه يشرب الخمر ويمافر اللذات  
في المواخير . ويصف الراوية صوري أمين ونفسه فيقول :

« لأنه يحب الخمر وأنا لا أبغضها ، هو ذير لساء وأنا أبحت عن المرأة في كل  
مكان ، فلا فرق بيني وبينه إلا أنه متزوج وأنا أعرب ، ولكن الله قليل بالكبير  
لأنه لا يرى امرأته إلا ست ساعات في كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره  
يجوارها ينط في نومه ، فأمرأته في نظره كالوسادة في نظري » .

وخلاصة الحديث في القصة أنهما يتذاكران أمر النساء في جلسة لهما ، يقول  
أمين الزوج إنه لا يثق بمن حاشا زوجته التي تمش مع أمه فهي في مأمن .

وعقدة القصة هي هذا الموقف من الزوج وحقيقة موقف الزوجة . يريد  
الكاتب أن يقول ببساطة إن الرجل إذا أهمل زوجه وخانها فإ يمتنع من خيانتها له  
مهما وضع عليها من القيود . وتدور القصة لتوقع الزوجة في طريق الصديق . فيقيمها  
ويقضيان ساعة مما دون أن يعرف شخصها ، ولكنه يفاجأ حين يتبعها إلى المنزل  
دون أن تعرف بأنها تدخل منزل صديقه عطفة ال . . منزل ٢٢ . يقول :



• فإذا في أراها بعد قليل تسير في عطفة الـ .. فدفق قلبي دقات متوالية ، ثم وصلت للنزل رقم ٢٢ وأنفقت لثري إن كان أحد يقيمها ، ولكنها لم تتبين في الظلام ، لأن الشارع لم يكن مضاءا ودخلت المنزل فوقفت كالصم لا أتحرك ، ثم عدت أنا كاسف اليال .

• يا لعمار لقد ارتكبت إثما هائلا ولكني لم أتعلم ارتكابه . لقد أصبحت خلية صاحب خلية لي ، ولكنها خلية سوى من قبل .

في الغد ذهبت إلى الديوان وجلست بجوار أمين ، وتحادثنا كالعادة ، وذهبت عصر الـ سبيلند بار ، وتناولنا العشاء في « أبلبيسك » وقضينا ليلتنا معا ماخوون من مواخير العاصمة ، كأن لم يكن حدث شيء . بالأمس .

ونلاحظ هذه المفارقات الاجتماعية التي يريد تيمور أن يمرضها في الأوراق صارخة ليصدم بها إحساس الفارسي . ونغمة المصلح الاجتماعي أو داعية الأخلاق تتردد في أنحاء القصة .

وتتبع القاص الاجتماعي أو بعض العيوب المنفسية في المجتمع المصري وخاصة مجتمع المدينة كان دأب محمد تيمور وأخيه محمود ، وفي هذه المجموعة تجسد قصص « بيت الكرم » ، « الكرم » ، « صفارة العيد » ، « كان طفلا فصار شابا » .. الخ . وتدور حول موضوعات الثراء الذي لا يحسن أصحابه إستخدامه فيما ينفع فيعود عليهم بالضرر ، ومشكلة الفقر ومظاهرها ومآسى الأطفال الأبرياء حين يشمرون بالحرمان بين رفاقهم من المسعدين .

وقصص محمد تيمور ولوحاته صور عابرة مما تراه العيون أو تلحظه من مواقف في الشارع أو في خبايا الحياة أو كما يقول هو « فيا للعجب مما تراه العيون في ظلال الحياة » (١) .

وتأثره بمو ياسان واضح فقد ترجم له قصة « رب لمن خلقت هذا النعم » (٢)

(١) ما تراه العيون طبع الدار القومية ص ٧٠ .

(٢) مجموعة ما تراه العيون ص ٥٧ .

يقول في مقدمتها « هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير ، يدل المغرب  
أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، مصر كل شيء فيها ، فلم يبق من الأصل  
إلا روح الكاتب ، وأتبع المغرب في ذلك خطة تولستوى في قصصه التي نقلها  
عن موباسان » .

ويؤكد يحيى حتى ميل محمد تيمور إلى الطابع المصري ، وإلى الروح البلدى ، حتى  
إنه قد يبدو في بعض حواراته ابن بلد « مصفى » ، ويملأ لهذا الاتجاه بقوله : (١)  
« وإنك لتحس أن نزعة تيمور في الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها ،  
وليس من الغريب - كما يظن لأول وهلة - أن الذي يضم هذا الحب كله ، ويحمل  
لواء المناداة بالأدب المصري الصميم فتى لا تهرى في عروقه دماء مصرية بل دماء  
خليط من التركية والكردية والأغريقية . فهذه ظاهرة طبيعية مألوقة عند الغير كاعتدنا  
في أن العرق الحديث أشد العروق أهوازاً بحب الوطن الجديد وأنتباهها لفضائله  
وجماله لذلك ترى محمد تيمور - ومن بعده محمود - حريصين أشد الحرص على  
تأكيد خبرتهما بعامة الشعب من الفلاحين وفقراء المدن ، بسبب التردد على الضيعة  
وعخالطة أهلها ، وتواضع وسجادة تحبب إليهم فقراء المدن » .

ويستشف يحيى حتى في كتابات محمد تيمور رغم خفة دمها وميلها للدعابة  
نفثة حزن دفين . يقول : (٢) « ولعلنى واهم ، ويكون قلبى الحزين إلى اليوم على  
موته في عز شبابه هو الذي يتضح عليها من قبل أن أقرأها في خشوع الطائف  
بقبره . وقد ترجع هذه النفثة الحزينة - إذا صدق حدسى - إلى الطابع الغالب على  
المزاج الشرقى وبخاصة المبتدىء في التعبير الفني عند البوح بأشجانة المبكرة .  
ولعل محمد تيمور قد عانى أيضاً نوعاً من الكبت في حرمه الشديد على عدم إغتناب  
أبيه الذي رباه أفضل تربية - قوامها اللين والرفقة والتسامح - ؛ من أجل أبنائه لم  
يقبل بعد وفاة أمهم وهو لا يزال شاباً أن يأتي لهم من يخلفها في الدار . فيتم محمد  
تيمور دراسة الحقوق لإكراماً لهذا الأب . بل ترى هذا الفنان الذي يحتق لور

حرم من الحرية والانطلاق يقبل - استيقاء لصلات الأسرة بالقصر - أن يدخل يديه في قيود الوظيفة تطلب صاحبها إلى تمثال جامد يحسم لاختاء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب ، يعبر عن سطوة القروء الثلاثة ، لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلم ، فيعمل أميناً للسلطان حسين ، والمجيب في ذلك العصر أن يختاره السلطان بعد أن رآه يمثل في رواية « عزة بنت الخليفة » .

ولمحمد تيمور محاولة لم تتم في مجال الرواية سماها « الشباب الضائع »<sup>(١)</sup> وطريقة المؤلف في بدء قصصه تعتمد ثلاث صور هي: السرد بضمير الغائب ، والرواية بضمير المتكلم ، والرسالة . وقد تنمقد القصة حول حدث بسيط يتسلسل ، وقد يصل إلى المقدمة أو قد يتسلسل تسلسلاً طبيعياً إلى نهاية ما . وقد يعرض مجرد لوحات يتم بتجلية خصائص جزئياتها من أنامى أو أشياء . وأسلوبه في هذه القصص أسلوب عربي فصيح رشيق ، يطعمه أحياناً ببعض كلمات بلدية ، إلا أن الروح المصرية غالبية دائماً عليه .

### عيسى عبيد وشحاته عبيد

تبلغ هذان الكاتبان القصصيان وظهرا في أفق القصة المصرية القصيرة في العقد الثاني من هذا القرن « من سنة ١٩١٩ - ١٩٢٣ » ، وكانا شقيقتين من أصل شامى ، لبناني غالبا ، وكانا مسيحيين<sup>(١)</sup> .

وأهم الشقيقتان بكتابة القصة القصيرة في إطار جديد غير ما كان سائدا آنذاك . فالطابع الرومانسى ، والأسلوب الانشائي الأذان كانت القصة المصرية تتصف بهما آنذاك لم يعجبهما . ولهذا اتجهتا إلى كتابة القصة الواقعية ، بأسلوب سهل باللغة الفصحى الجارية ، غير الغريبة ولا المقعدة ، ويتناولان مشكلات الحياة الجارية ، وأغلبها مما تمانيه الطبقة الوسطى من أهل المدينة ، من موظفين وصغار الحرفيين والتجار .

وكانت الدعوة إلى أن تنشأ قصة مصرية الطابع والدعاء غايتها ، التي كررا القول فيها ولم يغفلا عنها .

وفي مقدمة مجموعة ثريا جاءت هذه العبارة : « وقصصنا خالية من أثر المبالغة ، لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الصادقة المجردة » . وفي مقدمة إحسان هانم يقول عيسى عبيد :

« أما غاية الرواية فيجب أن تكون النحرى على الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص ، كما تبدو لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية بحيث تكون الرواية عبارة عن دوسيه يطلع فيه القارىء على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته . ويحمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخطايا القلب الإنسانى الغامض ، والتطور الاجتماعى والأخلاقى ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص » .

(١) — راجع ما كتبه يحيى حقي في فجر القصة المصرية ص ١٠٢ ، ومباس خضر في « القصة القصيرة في مصر » ص ١٢٣

ويرى أن اتجاه القصة المصرية في عصره إلى الخياليات ، والمثاليات سيقعد بها عن السير قدما في طريق التطور . يقول :

« فهذه النزعة النفسية متدفعة بالكاتب المصرى إلى مذهب الوجدانيات . لايدايلسم ، ، وسترقل سير الأدب المصرى في تطوره الجديد ، فأدب القند سيقام في عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الرامين إلى تصوير الحياة كما هى ، بلا مبالغة أو تقصير ، أى الحياة العادية المجردة ، وهو مايسمونه مذهب الحقائق م اليدايلسم . . وعلى ذلك فسينشب قتال عنيف بين أصحاب المذهب القديم ، مذهب الوجدانيات ، وهم الاكثريه وأنصار مذهب الحقائق ، وهم قلائل تسربت إلى نفوسهم عوامل جديدة من أثر وقوفهم على فنون الغرب المتعددة الحية ، فمز عليهم أن يروا جود آدابهم المحتضرة ، فأحبوا أن ينفخوا فيها روحا جديدة قوية تحطم القيود العاتية والأوضاع السقيمة التي رسمها لنا أجدادنا . »

وتأثر عيسى عبيد بقراءاته في القصص الفرنسى وخاصة في موباسان وبلزاك وزولا وغيرهم ، لكنه أنتهج نهج موباسان مثل كثير من زملائه في تلك المرحلة وقد سبق ذكر تأثر محمد تيمور به ، وكذلك محمود تيمور من بعده . ويشير عيسى عبيد إلى المحاولة التي يقوم بها في القصة العربية وددوها في الأدب العربى ، مقارنا لها بما قام به هييجو وزولا في الأدب الفرنسى . يقول : (١)

« أنها أشبه هذا بالثورة التي قام بها فيكتور هييجو في الأدب الفرنسى والتي نادى بها زولا وجماعة ضد المذهب الخيالى ، لإيجاد مذهب الحقائق أساس القند . وذكر أحد معاصريه أنه كان شغوفا بزولا ، وكان يقرأ له بالفرنسية (٢) . وأنضم عيسى عبيد إلى كتاب صحيفة السفور ، وزامله فيها حسن محمود وإبراهيم المصرى (٣) . »

(١) أحسان حاتم ص ١٢

(٢) قصة القصيرة في مصر لادباس خضر ص ١٣٦

(٣) خطوات في النقد ليجيى حتى ص ١٨

وأصدر عيسى عبيد مجموعتين من القصص القصيرة هما أحسان هانم سنة ١٩٢٠ و . ثريا . سنة ١٩٢٢ . وتتكون المجموعة الأولى من خمس قصص أولاها « أحسان هانم » التي سميت بإسمها المجموعة ، وتضم الثانية « مذكرات حكمت هانم » المتضمنة لتاريخ النهضة الوطنية ، أى أحداث الثورة المصرية سنة ١٩١٩ .

وتدور معظم قصص المجموعة الأولى « أحسان هانم » حول موضوعات إجتماعية ، فأحسان هانم قصة فتاة في الخامسة والعشرين ، منسجمة القدر تملو وجهها القمحي المثلث . حرارة وحياة ، سياء كآبة عميقة هادئة . . . . . تكتسب لصديقتها رسالة تشرح فيها سبب طلاقها من زوجها لأنها تزوجت عن غير حب ، تحت ضغط والدها . وتزوجت الثاني بدافع حب وهمى لم يلبث أن انفجعت سحابة ، فتكشف عن واقع أليم .

.. . كم مكثت أنتظر ذاك الحب الذى يقم النفس سعادة ولذة ، كم لبشت أبحث عن ذاك الشاب الذى رسمته لى عيني المضطربة الجوحة ، ولكن حالت تقاليدنا الشرقية دون اختلاط الجنسين فلم أعثر على من أحبه ويحبني . وخطبني وقتئذ أحمد أفندي من أبي ، فلم يسعنى أن أرفض فتزوجته مرغبة . .

وحاولت أحسان هانم أن تكيّف نفسها في حياتها الجديدة وأن تنزع زوجها بأن يعيش حياة إنسانية يتماطفان فيها ويضمهما حب متبادل ، لا مجرد غريزة ، لكنها فشلت في ترويضه ، فكان النفور ، والطلاق .

.. . وجدت عواطف زوجي متسمة لا يعرف من السعادة الزوجية إلا تلك اللذة الحواسية ، وعيشا حاولت إقصاء عن ذلك لأرى في نفسه الشعور الاحساسى الحى ، وعيشا أردت إفهامه أنى مخلوق عاقل له غاية في الحياة أسعى وأرق من الغاية التي يتوهمها . فإنه أبى على ذلك ، وأصر ألا يرى فيّ إلا العوبة تذكى دماء الرجولة ، فتج من ذلك النفور المتبادل الذى أدى إلى الطلاق . .

وهكذا طلقت زوجها الأول أحمد أفندي ، وبقيت زمنا دون زوج ، حنت فيه

إلى الحياة الزوجية ، وعادتهما غراثرها الحسية التي رباها فيها زوجها الأول ، ووطنت نفسها على أن لا تعطى أحاسيسها وعواطفها تلك الأهمية التي كانت تعطىها في زواجها الأول ، وتقدم لإليها الزوج الثاني محمد بك ، وتقول إنه أحبها أول الأمر حبا صليقا ثم لم يلبث أن ذاب هذا الحب بالزواج ، وعلى مدى الزمن ، فكان يجرها في البيت وحيدة ، فإذا ما أرادت أن تخرج مع رفيقائها تروح عن نفسها أي غيرة . ولم تجد مناسبا بعدها من أن تمصى أوامرهم وكانت تستطيع أن تنحرف وتقع في سبائل عشيق يبادلها الحب ، ولكنها أبت ، وأكثرت بأن تمنح نفسها حرية الخروج ، متى شاءت ، فثار زوجها لذلك ، وأبى عليها فاشتبكوا واحتدا في المراك فصفعها ، وطلقها .

ويعرض عيسى عبيد في قصصه الأخرى علاقات من هذا القبيل بين الرجل والمرأة ، بعضها في إطار الزواج وبعضها خارجه ، منها ما ترى فيه المرأة متحررة لعوبا ، ومنها ما تراها فيه مغلوقة على أمرها .

ولا تدور تلك العلاقات في أوساط مصرية من المسلمين فحسب ؛ بل أن غالبيتها يدور في بيئات مسيحية من أصول غير مصرية ، أرمنية أو لبنانية مثلا . فقصّة « النزعة النسائية » بطلتها فتاة أرمنية لعوب أسماها « هرمين أركانيان » ، وقصة « أنا لك » بطلتها ماري ، فتاة مسيحية لبنانية ، وبطلها فؤاد كذلك غالبا ، ولكنهما تحصران بالاقامة .

ويجيد عيسى عبيد تصوير تلك البيئات لآفة منها ، كما يتحدث كثيرا بلسانها وتقاليدها وعاداتها ، وكثير منها ليس مصرية صنيما ، أو قل إنه ليس مما يسود البيئات المصرية الأصلية ، البابتة من أصول قاهرية قديمة ، أو تمت إلى الريف المصري بسبب .

وهذا لا يعني أن الكاتب لا يعرض كذلك لبعض البيئات المصرية ، بل والريفية منها أحيانا ، لكنه حين يفعل ذلك فإنه لا يحسن تصوير جو

القصة (١) احسانه التعبير عن بيئته المسيحية اللبنانية .

وبطلاته كذلك ، من الفتيات من بيئته ، يحسن التغلغل إلى نفوسهن ، والتعلق بضمائرهن ، كما يصور تحررهن إلى حد ما في علاقات الحب واللقاءات بينهن وبين الشباب ، في الكنيسة أو خارجها ، مما لم يكن معمولاً في الأوساط المصرية في الطبقة الوسطى خاصة ، حيث المحافظة والتزم آنذاك .

وتختلف طريقة عيسى عبيد في بنائه الفني بين السرد ، والمذكرات ، والرسائل . وفي قصته « مأساة قروية » يبدأ بمقدمة طويلة في وصف الريف ، ينتهي منها إلى مجلس جماعة من عجائز القرية تمر بهم بظلمة القصة فيمرضون بعلاقتها بابن الباشا ، ومنه تبدأ أحداث القصة ، وسرد تفاصيلها . ولحاً في بناء قصة « مأساة قروية » إلى الرمن ، فقابل بين اعتداء ابن الباشا على الفتاة وهبوط حدأة بقوة على شجرة التوت التي تظللها حامله بين غزالها كتكوتا يحتضر ، وكان يسمع له أنين ضعيف مخترق .. » (٢) .

وأسلوب عيسى في مجموعتيه سهل مطاوع ، يصوغه في لغة بسيطة جارية قريبة

(١) راجع « القصة القصيرة في مصر » ص ١٤٨ يقول مثلاً في وصف مجلس المدين وقد مرت بهم فتاة ذاهبة إلى غيط لظن فتات السلام مليك ، لا جا بوعا بنفس واحد السلام عليه بالاسلمة :

وهذه العبارة لا ترد عادة على لسان امرأة في ريف مصر عند مرورها بجماعة من أبناء بلدتها ، بل العبارة المعتادة في ريف الوجه البحري « المواقى » أو « مواق » . ولا تاتي المرأة في ريف الصعيد السلام ، ولا تلتفت ولا تنبذ بكلمة عند مرورها بمجلس رجال ، بل تتعاشقهم ، ممتدة في الحجاب القوي لا يبدى منها شيئاً :

ولا يعرف مواسم زراعات الحاصل ، فيحدث عن البرسيم ، وقت الصيف ، والبرسيم يزروع شتاء .

(٢) راجع « احسان هاتم » ، وهو فجر القصة المصرية الحديث حتى ص ١١٧ ، « القصة القصيرة في مصر » ص ١٤٩



من العامية وإن كان يؤثر عدم الاستمالة بالعامية إلا فيما ندر وعندما يضطره الموقف اضطراباً . ويقع كثيراً في الأخطاء اللغوية ، والتعابير الركيكة .  
فمن العبارات العامية ما نقلته بطلاة قصة لإحسان هاتم على لسان أمها ، بينه :  
« .. وكثيراً ما حاولت تمزيق بأقوالها الشافة عن جهلها التام بنفسيتها المصرية :

— وتميطى ليه يابنتى ، مش اتجوزنا كلنا كده .. والحد لله عشت مستورة  
ويه أبوك ومبسوطة أربعة وعشرين قيراط . »

ومن تراكيبه الركيكة قوله على لسان إحسان هاتم أيضاً :

« .. فان الشاب المصرى حين يستيقظ قلبه البدرى البكر يجب مطالبا بمخلوقة  
طاهرة مثله تتماطره عواطفه الفياضة المضطربة الغامضة ، ولا لا يجدها بين فتيات  
امراتنا إذ الحجاب وتقاليدنا الشرقية تحول بينه وبين الحب الشريف يضطر رغمًا  
عنه إلى الالتجاء إلى بائعات الهوى . »

ويقول : « وجدت عواطف زوجى متسمة ، لا يعرف من السعادة الزوجية  
إلا تلك اللذة الخواسية وعيشنا حاولت اقضاءه عن ذلك ... »

وكان سبب هذا الضعف ، وكثرة الأخطاء اللغوية ، عدم تمكنه من اللغة  
العربية ، لقلة قراءاته في الأدب القديم ، على عكس شقيقه شحاته (١) . ونورد  
رأيه وموقفه من لغة القصة بين العامية والفصحى في مقدمة إحسان هاتم . يقول :  
« واللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفن ، لأن الفرق عظيم جداً بين اللغة  
التي نكتب بها واللغة التي نتكلمها ، فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة  
شاذة ، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية ، والدقة في تصوير الألوان  
المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكنا على إخراج النوع  
القصصى أو المسرحى من آدابنا ، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم  
أركان الآداب المصرية ، كما هو في البلاد العربية ، لأنه أوسع أثراً في النفس ،

ويساعد الكاتب على درس كل الموضوعات والمسائل من علمية وفلسفية ، واجتماعية وأخلاقية ونفسية . فكيف نوفق إذا بين لغة الأشخاص التي يتكلمون بها في الحياة ، وبين اللغة الأدبية الراقية التي يجب أن تدون في المؤلفات : ونذكر هنا للدلالة على عظم هذا المشكل أن صديقنا المأسوف عليه محمد بك تيمور الثوروى الفن ارتأى بعد اتمام التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المسرحية باللغة العامية ليسم آدابنا بشخصيتنا المصرية ، ولتكون الروايات قريبة من الفن والحقيقة ، خالية من التكلف والجرود .

ونحن مع اعجابنا بفقيدتنا العزيز لا يمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة ، فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى . ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة يتميز بها عن الثانى ، ويطلق حرية التطور والرقى . وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن نكتب المحادثات الناجمة بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شيء من الجرود أو التكلف ، وتظل بها المسحة المصرية والألوان المحلية . وقد تؤدي كلمة عامية معنى لا تؤديه جملة عربية بمرمتها . أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما تصدر من الأشخاص المختلئين النحل والأجناس بألفاظهم العامية ووطانتهم الأعجمية .

ولكن هذا الأسلوب الذى ارتأه عيسى عبيد وداناه فيه جماعة من كتاب القصة المصريين لم ينجح فى اجتذاب قراء الأدب العربى الجاد إلى فن القصة الناشئة آنذاك .

وكان من عيوب عيسى الفنية كذلك ظهور شخصيته فى قصصه ، فهو كثيرا ما يتجلى بين السطور ممبرا عن آرائه وأفكاره على لسان شخصياته .

ولم تلق مجموعة «إحسان هاتم» ما كان ينتظره لها مؤلفها ، وعبر عن خيبة الأمل هذه فى المجموعة الثانية «رؤيا» ، ويمكن تعليل ذلك بعدة أسباب أرى أن أولها

ما تلبسه من غرابة واضحة بين أسلوب الكاتب وروحه، وحركات شخوصه وعقائدهم الطابع المصري، بحيث أن القارئ المصري لم يحس بالانجذاب الحقيقي مع تلك القصص على الرغم مما حاول المؤلف اصطناعه من روح مصرية شكلا ومضمونا. وقد لعبت اللغة دورا أساسيا في تنفير القراء، لأن الذوق الأدبي حينئذ كان مصبوغا بالصيغة الانشائية ميالا إلى الرصانة في الكتابة والشعر. كذلك غرابة المعالجة الفنية وميلها أحيانا إلى التحليل، والمضي وراء النظريات النفسية والفلسفية، مما كان يعيدا آنذاك عن جو القصة التي كانت لا تزال تندرج من كنف المقامة ببساطتها الشكلية، والحدوث في قالبها الشعبي الساذج.

## شحاته عبيد

### و • درس مؤلم •

بدأ كتابة القصة مع أخيه عيسى، وتوقف بعد موته ، وظل معرّضا عن الكتابة حتى توفي سنة ١٩٦١ ، ظهرت مجموعته درس مؤلم سنة ١٩٢٢ في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه مجموعة أخيه الثانية « ثريا » .

ويقدم كذلك بمقدمة يشرح فيها نهجه في الكتابة القصصية ، وأنه يريد أن يكتب قصة عصرية واقعية تستمد موضوعاتها من الحياة ، ومصرية الطابع . فهذه العناصر الثلاثة هي أساس مقدمته .

أما اتجاه العصرية فيقول فيه مهاجما الاتجاه القديم السائد آنذاك :

« ولعل الذنب على أسلافنا الذين لم يأخذوا الأمور إلا بظواهرها ، فنشأنا نشأهم ، لا ننظر إلا بأعينهم ، ولا نكتب إلا بأقلامهم ، وتملك فينا حب التقليد إلى درجة أن لو نطقنا بحرف لم تعود آذاننا ، ولم نسمعه عن أسلافنا ، فنبو عنه ونعده مروفا ، أو من لغو القول . فكان من جراء ذلك أما لا نرسم إلا خطى من سبقونا ، فلا نحسن إحسانهم مهما أوتينا من قوة ومقدرة ، ولا نبتدع غير ما رسموه ، فوقفنا بلفتنا وآدابنا وقصة الحائر المتردد ، نلتصم بوجودنا ونعرف أن كل ذى حياة متحرك فنخاف الموت .

شعر كتاب هذا العصر بالمجود الشائن الخفيف ، فمنهم من أقدم على الخروج من تلك الدائرة الضيقة مستسلا المصاعب في سبيل غاية المنشودة ، وهو على علم بما يجب أن يبذله من تضحية فيه ، تدفعه غيرة يود معها أن يرى في آدابه كتباً كالتي يخرجها كتاب الغرب » .

ويشير إلى أن المحاولات التي خرجت إلى الوجود في ميدان القصة لتصل بينها وبين العصر مثل محاولات أخيه عيسى عبيد في « إحسان هاتم » ، وقصاص آخر « ميخائيل بشاردة داود » لم تلق ما تستحق ، لأن الوسط الأدبي في مصر آنذاك

كان لا يزال في خدر النمل الجارى من قصص الخيالات الذى يخرج . عن دائرة الحياة العملية ليسبح في الخيال ، وهو قصص لا يقصد به فى رأيه سوى التسلية والتسلية .

وتتصل المصرية بالمصر الثانى ، الواقعية ، ، فإن مزاج المصر لم يعد ليقتبل القصة التى تتماق بالآوهام والخيالات ، وتنبؤ فى أجواء غريبة ، إنما أصبحت القصة عند الغربيين مزاجا بين الواقع والملم ، لا بين الخيال والهو . ويعبر عن الاتجاه الواقعى فى مجموعته ، درس مؤلم ، فيقول (١) :

«وأما القصص التى أقدمها فيكفى اليوم للدلالة على غرضها أن أقول: إنها مجموعة حياء . لم أبع من قصص أن أصور الطبيعة بصورة غير التى أراها فيها ، أو تحدثنى نفسى أن أرسىها بريشة أبداع من الريشة التى ابتدعتها . ولا أن أخلق الفضائل لمن لاخلاق له ، أو أحرم الفضيلة من تحمل بها . إذ واجب الكاتب الروائى لايتخلف عن واجب المصور الماهر ، فكأن المصور الفنان تظهر براعته الفنية فى تصوير صور مطابقة للأصل ، فكذلك الكاتب تظهر مقدورته فى تصوير الحياة كما يراها .

فكل قصة أو رواية يضمها مؤلفها يجب أن تكون جزءاً من حياة . ولا يتأتى ذلك إلا بصدق التصوير الناتج من قوة الملاحظة والتأمل فى الانفس البشرية ، وهل يستطيع روائى أن يلاحظ إلا ما يشاهده أو يحلل نفساً لايعرفها ؟ . وهذا ما يدعونا إلى مطالبة كتابنا بأن يكونوا مصريين مصريين .

ثم يتحدث عن المنصر الثالث عنصر المصرية أو الطابع المصرى . فيرى أن معنى المصرية لا يتم بأن يكون الأبطال بأسماء مصرية ، ولا أن تكون الأماكن التى تدور فيها أماكن مصرية ، إنما المصرية شىء وراء ذلك ، فى جوهر الأشخاص لا فى أسمائهم ، وفى روح القصة لا مظهرها .

« قرأت روايات زعم مؤلفوها أنها مصرية عصرية ، لأنهم هموا أن فى تسمية أشخاص رواياتهم بأسماء مصرية ، وتمييز أماكن من مصر يزعمون وقوع

(١) ص ٥٥ من المقدمة دوس مؤلم طبع الدار القومية سنة ١٩٦٤ .

الحوادث فيها كفاية لتصوير الرواية ، بينما نرى الجوهر وهو الأشخاص أنفسهم غير مصريين في طباعهم وأخلاقهم وعاداتهم ، ونفسياتهم ، وما ذلك إلا لأن هؤلاء المؤلفين أسرى خيالهم ، لا يكتبون إلا من وراء مكاتبهم ، ولا يكلفون أنفسهم عنا البحث والملاحظة .

يقول :

« إن الرواية المصرية المصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية ، فتراعى فيها شخصيات أفرادها ونفسياتهم العميقة وحياتهم الاجتماعية والفردية إذ الفرض من وضع الرواية أو القصة أن يكون بناؤها على قاعدة الحقائق المجردة ، والملاحظات الدقيقة التي لا تدخل للخيال في تنسيقها ، حتى يتسكون من مجموعها هيئة مصغرة من هيئتنا الاجتماعية .. »

وهذا الذى نادى به شحاته عبيد هو نفسه ما نادى به رواد الواقعية في الأدب عامة ، وفي القصة خاصة ، ولا يزال مأخوذاً به في هذا المذهب الفنى إلى الآن ، ويطبق في بنائه الفنى حصيلة العلوم في تصوير البيئة ، أو تكوين لشخصيات ، كالللمام بعلم النفس وعلم الوراثة ، وما إلى ذلك من علوم الاجتماع والفلسفة .

وموضوعات قصص المجموعة تدور حول مشكلات المجتمع القاهري في عصره ، ومعظمها يعالج علاقات بين النساء والرجال من بيئات مختلفة ، فالأولى تعرض قصة صديقين طلعت بك ، وسرى بك من طبقة الأثرياء ، وكبار موظفى الدولة ، يقضيان أوقات فراغهما فى اللهو والعبث ، بين شرب الخمر والنساء ، ويمتاد طلعت بك اصطفايا النساء عند خياطة النساء ، وتعمل قواذة ، فتقع فى طريقه امرأة جميلة تستمويه فيريد أن يضمها إلى قنائه ، ويفرى الخياطة كى تمهد له السبيل ، لكنها تحاول ولا تصل إلى نتيجة . ويقص طلعت قصته على صديقه سرى ، فيتحلب ريقه على تلك المرأة . . .

ويصحب صديقه طلعت إلى قرب منزل الخياطة . . وفى موعد حضور المرأة يترقبان ، فتزول من سيارتها وتقع عليها عين سرى بك ، فيذهل وينتابه الصمت . .

وينادر المكان .. ويسمع طلعت أنه سافر .. ويكتشف أن المرأة كانت زوجة  
سامى .. ويكون هذا درساً مؤلماً للزوج ، يقلع بعده عن غيه .

وقصة البائنة تدور حول مشكلة الدوطة ، فإديل فتاة جميلة فى أسرة  
مسيحية من أصل سورى تضم معها أمها وأخوها اللذين يعملان جديهما كى تعيش  
الأسرة فى حال من اليسر ويمكنها حل المال ليتمكنوا من دفع دوطة العروس .  
وتلتقى مجموعة من الأسر السورية المتعارفة فى بيت الأم ، وتلتقى إديل بشباب من  
تلك الأسر . موديس ، فيتحابان ، ويلتقيان خلصة أكثر من مرة وعندما تعلم  
أسرة موديس بالعلاقة بينها لا يوافق الأب على إتمام الزواج لفقر العروس وعدم  
استطاعة أهلها دفع الدوطة المناسبة .

وتهجر أسرة إديل القاهرة إلى الاسكندرية ، وغبة من الأخوين فى الرزق ،  
وسعياء وراء مصكر لجنود الانجليز والاسرائيليين ، ليرتزقا من الانحسار وإقامة  
مقصف ، وكتين ، وبمساعدة صديق للأخوين من الضباط ( جيمى ) تفتح أبواب  
الرزق أمامها ، وتتوثق الصلة بين جيمى والأخوين ، ويلتقى جيمى بإديل فى  
منزل الأسرة فيعجب الضابط بالفتاة ، ويلتقيان ، وية عنيان معاً أوقات طيبة  
يشلان فيها من نبع الحب ويبان من الكأس المحرمة دون زواج .. ويخفى جيمى  
فى سفر بعيد ، وتعود الأسرة من جديد إلى القاهرة بعد أن نالت قسطاً من الثراء ،  
فيعمل الأخوان بالتجارة ، ويعود موديس ويرضى أبوه بزواجه من إديل بعد  
أن رأى تغير الحال ، وأن باستطاعة ابنه موديس أن يحصل على دوطة ألف  
جنيه ، ويتسم الزواج رغم كل شئ ، وسر لإديل معها ، والزواج فى بلنية .

ورسائل نسائية فى ختام المجموعة تدور كذلك حول علاقة امرأة . لولو ،  
بمشيقما ، ألبير سعادة ، يصوغها على شكل رسالة من لولو إلى ألبير . وهذا  
النموذج من النساء الذى تمثله لولو غريب حقاً فهى امرأة ساقطة من بنات الهوى  
تزوجها رجل ليحميها ، وضمها بيت ثابت بين جدرانها عن حياتها السابقة ، لكن  
الزوج سرعان ما عافها وتطلع إلى أغرباء ، فقد اعتاد التنقل من شجرة إلى

شجرة كما جاء على لسانها. ولولو تحب ألبير هذا حبا جديدا غريبا ، لا تشقه عشق الجسد ، فلا تمنحه جسدها حتى لو أبدى رغبة في ذلك ، حتى لو كانت تنبه لغيرها ممن يدفع الثمن ، فهي ترى في ألبير شيئا آخر ، وهي تقدر من ورائه أمه ، التي طوقتها بحميل لا تنكره ، ولا تود أن تخونها في ابنها ألبير الشاب أو الفتى في ريمانه .

يقول على لسانها .. مخاطب ألبير :

« .. ولنتقن باتصال نفسنا إذا أردت لأنني لا يمكن أن أخون أمك وأدلس بيتا وطاقته قدامى نعم إلى مثقلة بالعبوب والذائل فلتسكن لي على الأقل هذه الفضيلة، فضيلة الاخلاص لتلك المرأة المحبوبة الشريفة التي فتحت لي أبواب بيتها .. وألبير يناقضها لأنها لا تعطيه كما يعطى الآخرون ، ويشنع عليها ويتكلم في حقها ، وتسمع هي قوله فتكتب إليه هذه الرسالة تشرح وتعتب . فتعلم من سياقها القصة كلها .

ولولو نموذج غير واقعي بل هو روماني ، شبيهه ببطلات الرومانسية اللاتي يضحين بأنفسهن من أجل من يحبين ، وهن على ما يبدو في ظاهرهن من فساد وشر إلا أنهن ينطوين على الخير والفضيلة المخروسة في أعماقهن ، أو التي فطرت عليها النفوس ، لكن المجتمع بشروره أثبت في هذا الصفاء شوكا .. ولولو اضطرت إلى أن تبيع جسدها لأنها تريد أن تعيش . تقول :

« إلى تاجرت بمرضى لكي أعيش ، ولا صناعة بيدي أسترزق منها ، ولا أحسن عمل شيء سوى هذا . وماذا تنتظر أن تفعله امرأة هجرها زوجها وعكسها ألا يعطيها شيئا .. »

وهذا المنطق التي تتحدث به لولو ليس منطق شخصية امرأة من هذا اللون ، بل هو منطق الكاتب فهو يظهر واضحا بين السطور بعقله وفلسفته في الحياة والناس .

وهذه القصص التي تتناول العلاقات النسائية بالرجال زواجا أو عشا ، ولحوا



تكثر في قصص هذا الجيل وتكرر الموضوعات وتتشابه الخطوط إلى حد بعيد ، فها هنا تشابه بين قصة محمد تيمور المنزل رقم ٢٢ ودرس مؤلم لشحاته عبيد ، كما أن اضطراب المرأة إلى بيع الحموى للظروف الاجتماعية موضوع كثير التكرار عند محمود تيمور . وغيره من كتاب هذا الجيل .

يبقى في المجموعة مخطان آخران أما الأول فهو القصة التي تقوم على نكتة شائعة أو قول جار ، كالمثل العربي الذي يكون خلاصة حكاية أو أسطورة .

ويبدو أن هذا الاتجاه في القصة كان معروفا في ذلك الجيل (١) ، القصة الأولى مبروك يا أم محمد ، وتمثل خمداع الحاطبات للرجال فيمن يقدمن من العرائس ، فهذه امرأة تقدمها عاطبة إلى رجل يريد الزواج على أنها فتاة ، فيكتشف الخدعة ليلة الدخاف ويسمع النساء ينادينها بأم محمد وهن يبنينها مبروك يا أم محمد ، فلما خرجن جميعا من الحجرة ولم يبق إلا هي اقترب منها بلطف وقدم لها يده قائلا : مبروك يا أم محمد .. وخرج لا يلوى على شيء .

والقصة الثانية ، الفيرة العمياء ، قصة امرأة كانت تحب زوجها وتغار عليه ، فلما توفي هذا الزوج حزنت عليه حزنا شديدا . وكانت تزور قبره ، وتأق بشيخ يقرأ القرآن ، فسألته يوما عن زوجها أين هو الآن فقال لها :

— إنه في الجنة ينعم بما وعد به المتقون

— وعنده حور هناك ؟

— آمال يا بنتي كل واحد منا له أربعين حورية

فامتقع لون المرأة شلبية ، وسكتت فلم الشيخ وخرج ، .. وظلت بعد خروجه وقفة في مكانها تتخيل زوجها الآن متعنا متعنا في هذه الجنة وحواليه أربعون حورية بما يصوره لها عقلها القاصر فتراهن يداعبته ويداعبهن متعنا منشرجا فرحا مازحا مسرورا . وقارنت بين حاله وحالها وهي في حزنها الشديد

بينما هو قد نسبها في الجنة يلمو ويلعب مع حورياتها ، وغلب عليها غيظها وتملكتها  
غيرتها فقالت بصوت الحلق الشديد :

— يا ابن الكلب ، بني أنا هومت نفسي عليك ، واثته بتعمل كده .. » (١)

وفي المجموعة قصة رمزية « بين غزالتين » ، وقصة « اخلاص » قصة طويلة  
متشعبة الموضوع وإن دارت حول مشكلة الأديب بطرس مقار الذي تكرر  
اسمه في القصة الأولى باعتباره راوية القصة وصديق طلعت بك . وتعالج « اخلاص »  
فقر الأديب ومعاملة أسرته من بعده لولا أن تداركهم أيدي الرحمة مثلة في اسرة  
جمعية خيرية .

وهكذا يمكن الحكم على قصص شحاته عبيد بأنها جميعا تدور في مشكلات  
الحياة المعاصرة ، فموضوعاتها من وحى المجتمع الفاهري ، وشخصياتها من يرام  
أو اتصل بهم ، حتى إن بعض الأبطال حقيقيون يعيشون ، وليسوا من بدع  
الخيال (٢) .

ويسوغ قصصه في أسلوب أقوم من أسلوب أخيه ، وأكثر رصانة ، وميله إلى استخدام  
غريب اللغة واضح كقوله مثلا « اقتياپ الاماكن .. » و « ما تفتقه له قريحتي » ،  
و « متهدجا غصبا » و « أنا أجير من ضب » و « لكنها لما ضحكت جلت رتلا  
حسن تعنيده » ، و « يتحص ظله .. » ، أي ريقه ، و « ما أعصرت حتى أتخذت  
العوامل الطبيعية منها » وأعصرت من « مصر متوسطة العمر » و « تثير العثير » ،  
ويضطر إلى شرحها بالهامش (٣) .

لكنه مع اهتمامه بتلك الألفاظ الغريبة التي لم تكن من قاموس عصره ، والتي  
تسربت إلى قلبه من قراءاته في الأدب القديم ، مع هذا لم يوفق دائما في استخدام  
تلك الكلمات في مواضعها الصحيحة .

(١) دوس مؤلم ص ١/٥٠

(٢) القصة القصيرة لنباس خضر . ص ١٦٨

(٣) دوس مؤلم ص ٦٢

ويلاحظ استخدامه لصيغ غريبة وتعبيرات ليست مألوفة في الأساليب العربية عند كتاب المصريين وتكثر في كتابات أدباء سوريا ولبنان من مثل « بجبل تذكراته » ، « فالمستخدم عادة » ذكرياته ، و « نظير خدم أدبية » ، والمستخدم « خدمات » ، ودائما ما يستعمل كلمة « إحساسى » بدلا من عاطفى أو انفعالى مثل أخيه عيسى .

وتشوب أسلوبه أحيانا بعض التراكيب الركيكة والعامية ، وإن كان مقلا في استخدام التامية إذ قصرها على الحوار ، وبعض المواقف التي يضطره إليها المعنى أو الجو العام .

### محمود طاهر لاشين

ولد سنة ١٨٩٥، وتخرج في مدرسة المهندسخانة، وعمل مهندسا بالقاهرة . وأسرته من أصل تركي، لكنه غالى أبناء البلد وصار ابن بلد مصفى كما يقول يحيى حتى<sup>(١)</sup>. انضم إلى جماعة أدباء المصريين التي كانت تنشر أنتاجها في مجلتي الفجر والسنور، وكانت تجمع أحمد خيرى سميد، ولدكتور حسين فوزى، وسميد عبده وحسن محمود، وإبراهيم المصرى، ومحمد تيمور، ومحمود تيمور .

وأشار يحيى حتى إلى هذه الجماعة وأثرها في نشأة القصة المصرية الحديثة في أكثر من مناسبة<sup>(٢)</sup>. وقد أصطفى لاشين من بين الجماعة أحمد خيرى سميد<sup>(٣)</sup>، فقد تشابها في المزاج، وحب المرح . يقول محمود تيمور: «فهما على غرار واحد في مبدأ الامبالاة، وفي أخذ الدنيا كما هي، أو كما يقولان: أحترب الدنيا قبل أن تضربك، وتنفذ الأيام قبل أن تتمشاك» .

إذا حلّ أحدهما مجلسا كنت فيه ألقيت نفسك على الفور تسرى فيك روح المؤانسة والمطالبة وأعددت العدة لقرين حنجرتك على التناضح والتصاحج والصخب، فإن عدواهما لا تلبث أن تسرى إليك<sup>(٤)</sup>.

وتصل ثقافته وأهتماماته الأدبية اتصالا وثيقا بجماعته التي أشرنا إليها، ويحدثنا يحيى حتى عن ثقافتهما فيقول: «أميل إلى الاعتقاد بأن أعضاء المدرسة الحديثة مروا في مرحلتين: الأولى، مرحلة اتصال ذمى بالأدب الفرنسي والانجليزى، فقد تعلموا في مدارسهم هاتين اللغتين، وقرأوا في المدرسة أيضا مؤلفات كبار أدباءهما مثل شكسبير ونيكولاي وموريسون وكارليل وسكوت وستيفنسون وديكنز من

(١) في فجر القصة المصرية ص ٨٤

(٢) فجر القصة المصرية، وخطوات في النقد ص ١٧ - ١٨

(٣) مقدمة يمكن أن لمحمد تيمور، طبع دار القومية سنة ١٩٦٤

(٤) المصدر نفسه

الإنجليز ، وكزرتيل وراسين وموليير ولافونتين وبلزاك وهو جودوماس الأب ودوماس الابن ، وفلوبير وموباسان من الفرنسيين ، ثم قادم بعونهم الثقافي إلى أرتياد آفاق أخرى ، فقرأوا الكتاب يحدبونهم لما في حياتهم من المأسى أو لقدرةهم على البهلوانية ، فكانت على مائدتهم تتردد أيضا أسماء جوته وأوسكار وايلد وأدجار آلان بو وهنري فيزلي ، فرامبو وبودلير ، بل قرأوا في الأدب الإيطالي مؤلفات بيراندالو ، وترجموا له والصابرون منهم يطوفون أيضا بحجم دانتى ، فاذا ضاقوا ، أو طلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشيو ، وكان من النادر أن نسمع باسم الجاحظ أو المتنبي . ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيرا في أحاديثهم .

وتأثر محمود طاهر لاشين بهذا الاتجاه الواقعي في الآداب الغربية من خلال قراءاته بالإنجليزية لأدباء الانجليز أو لما ترجم إلى الإنجليزية من أدباء الفرنسيين والروس أمثال جوجول وبوشكين ، وتولستوى ودستوفسكي ورجينيف .

وقد أمدد الفصص الروسى بحرارة العاطفة وقوة الانفعال (١) . ويقول يحيى حتى: (٢) ، الأستاذ محمود طاهر لاشين مقام جليل في تاريخ القصة القصيرة عندنا ، فبعد أن كانت لوحات سريعة على يد محمد تيمور ، أو لوحات أكثر ثباتا ونطقا على يد محمود تيمور ، إذا هي بين يديه تصبح عملا فنيا متكامل العناصر ، حسن الأتزان متضمنة لهذا الإحساس الغريزي بروح الفن القصصى ونبضه ومزاجه ، لا يدور إلا لمن شرب من منهل الغرب ، ولذلك فإن قصصه تقبل المقارنة بينها وبين كثير من روائع القصص القصيرة في الآداب الأوروبية .

وكان اهتمام لاشين واضحا بجماعة من الكتاب كتشارلز ديكنز ومارك توين ، كما كان يتابع ما ينشر من قصص قصيرة في المجلات الإنجليزية التي كان يحرص عليها وعلى قراءتها حتى في الترام ...

(١) نجر القصة المصرية ص ٨٠/٨٥

(٢) نجر القصة المصرية ص ٨٤

وإذا كانت القصص الأوروبية الحديثة والمعاصرة موزدة في الطريقة الفنية ، ومعالجة موضوعاته ، فإن تلك الموضوعات نفسها كانت من وحي بيئة في القاهرة ، في الطبقة الوسطى ، في البيوت . والمكاتب وفي الشارع ووسائل المواصلات ، وعلى المقاهي وفي أماكن التجمعات ، كالأسواق والميادين والشوارع المزدهجة ، كيدان باب الخلق أو العتبة .. وميدان الحسين والسيدة ...

واستوعب أفتابه مشكلات الحياة كما تتمثل في ، المحكمة الشرعية ، حيث تنرى أسرار البيوت . يقول يحيى حقي : « وقد رأيت ذات يوم يهرب من عمله ليقضى ليله في المحكمة الشرعية ليجد الجو الصاقد لفصه يكتبها وتدور وقائمه في تلك المحكمة » (١) .

أصدر مجموعتين من القصص القصيرة : الأولى « سخرية الناي » سنة ١٩٢٦ ، والثانية « يحكى أن » سنة ١٩٢٨ . ضمنهما قصصه التي كان يوالى نشرها بصحيفة الفجر التي أسسها مع زميله أحمد خيرى سعيد .

وكان يكتب في الصحيفة تعليقات ساخرة بعنوان « حديث المجالس »

وفي سنة ١٩٣٤ كتب قصة طويلة بعنوان « حواء بلا آدم » ، صدرت بمقدمة لحسن محمود ، ثم أصدر سنة ١٩٤٠ مجموعة قصص قصيرة تالته « النقاب الطائر » بتقديم للدكتور حسين فوزى .

ومجموعة « سخرية الناي » تدور حول مشكلات الأسرة المصرية في الطبقة الوسطى ، فيها ما يعالج مشكلة الطلاق ، أو بيت الطاعة ، وتمدد الزوجات ، وأدما ن رب الأسرة لشرب الخمر وأثره على الأسرة ، من هدم البيت وتشريد أبنائه ، والزواج بالاجنبيات وجنائه على الأولاد ، والبخل والدجل والشعوذة باسم الدين ، وسقوط كثير من أصحاب العقول الساذجة فريسة لمن يدعون أنهم من أولياء الله الصالحين .

ونأخذ المجموعة اسمها من عنوان القصة الأولى فيها «سخرية الناي»، والعبرة فيها أو الغاية التي تجرى إليها هي «واحد يذمر، وواحد يموت».

وتصور القصة لوحتين يحرص المؤلف على تقابلهما لينخرج القارىء بالعبرة من الحياة، هما قصة عم وهذان الزامر على الناي، وجبل من المتوكلين، عبوز الحياة ولم يجد عوناً على الزمن إلا أن ينفخ في الناي، ينفث همومه، ويتجمع الصبية من حوله يرححون.

واللوحة الثانية لشاب في مقتبل الحياة مثقف يمانى سكرات الموت من مرض السل، فالموت ينتزع هذه النفس الشابة على نغمات الناي، والحياة تسير.

ويقول يحيى حتى إن القصة بدأت واقعية وخاصة في قسم عم وهذان الزامر ثم انتهت رومانتيكية في وصف موت الشاب الذي لفظ أنفاسه، و«مرت سحابة على وجه القمر» (١).

ولم يتخلص محمود طاهر لاشين بطبيعة الحال من الأثر الرومانسى، وأنى له وهو يحيى في وجهه وتلك قصص المنفلوطى تدور وتطن في الأذان بفواجسها، وأفات أبطالها وبطلاتها.

كذلك لم يستطع لاشين الفرار من النغمة الخطابية التي سادت أسلوب كتاب القصة في عصره، ومن قبله بطبيعة الحال عند لطفى جمعة وغيره.

على أن هذه التناقض الفنية التي أتضح في مجموعته الأولى قلت كثيراً في المجموعة الثانية

يحكى أن..

وتدور قصص المجموعة حول موضوعات إجتماعية، وبعضها لوحات شمسية من الطريق يلتقطها لاشين فيصورها في براعة وصدق.

ويمتدح أحد النقاد هذه المجموعة «أول كتاب يشمل لشوء القصة المصرية

الصغيرة ودخلها دور النمو (١).

وتضم المجموعة موضوعات مطروقة كالزواج غير المتكافئ، والحياة الزوجية وحياة الموظفين، لكنها تعالج موضوعات خطيرة أخرى كوقوف رجال الدين وجهودهم الفكري، واستغلالهم سداجة بعض الناس لصرفهم عن علم الأفندية، والشبح المائل في المرأة، أو ربما كانت مجرد لوحات هزلية ساخرة مثل «الشاويش بغدادى» أو قصص خيالية مجرد الفكاهة والاضحاح كمثل «مذكرات سيدنا نوح» التي قد تستدعى في الذاكرة مذكرات آدم وحواء لما ترك نوح.

وبناؤه الفن في هذه المجموعة أكثر تماسكا، وروح أسلوبه أقل خطافية. ويعتمد إلى حد القصص مراداً متتابعاً، وأحياناً يسوقها في مشاهد كشاهد المسرحية، أليست الحياة تمثيلية كبيرة تتابع مشاهدتها. وتلتصق صورة المسرح بذهنه وهو يبنى القصة فيستخدم كثيراً كلات رفع الستار وإزال الستار.

في آخر قصته الأولى «يحكى أن» يقول: «وتنزل الستار عن قبله من الزوجة للزوج... ثم ترتفع بعد» انترأكت «عن قبلة العشيق للعشيق» (٢).

وفي أول قصة الشاويش بغدادى يقول: ترفع الستار عن «باب الخلق» (٣).

وفي ختامها «تنزل الستار عن الشاويش بغدادى وهو يزفر زفرات ملتنية» (٤).

بل وإن تصوره لبناء قصصه أحياناً على المشاهد التمثيلية يجعله في انتقالاته يقول مثلاً: «ننتقل الآن إلى حيث مبروك أفندى درويش».

ويكثر لائمين من استخدام العامية في الحوار، وهو حين يفعل ذلك إنما يصطنع اللغة الشعبية كأصحابها وكأنه «ابن بلد مصفى».

ولفته سهلة، لكنه قد يسرف في التسهيل حتى يبلغ الإسفاف والركاكة.

(١) يحكى حتى في خطوات في القدر ٦٢ طابع مكتبة دار الرواية والقصة

(٢) المجموعة «يحكى أن» ص ١٦

(٣) المجموعة «باب الخلق» ص ٣١

(٤) المجموعة «زفرات ملتنية» ص ٣٦



بحيث تبدو جله واهية متهاككة لا تليق إلا بالمبتدئين<sup>(١)</sup>. ومع ذلك فإنه قد يعتمد إلى الغريب لإرادة القشديق، فيستخدم مثل كلمة الغرائر بدلًا من الزكائب، و دكاه بدلًا من الشمس، و يطعمون عوضًا عن يسرعون، الخ... ويتم أحيانًا بوصف مظاهر الطبيعة فتبدو عليه سمات الشاعرية، تخرج عن سياق الواقع هونًا ما، ثم لا يلبث أن يرتد إليه من جديد، لكنه على أية حال لا يسرف في الوصف والاهتمام بجزئيات المشهد وتفصيلاته [سراف بعض معاصريه من كتاب القصة الذين عرضنا لهم].

---

(١) خطوات في النقد ص ٦٤



---

## الباب الرابع

القصة المصرية

بعد الحرب العالمية الثانية وأشهر أعلامها

١٩٤٥ - ١٩٧٣



## نجيب محفوظ

(ولد سنة ١٩١٣)

يعتبر نجيب محفوظ من بين كتاب القصة اللامعين في مصر ، بل لعله يعدّ أهمهم في الحقبة ما بين سنة ١٩٤٧ - ١٩٦٣ . ولا ترجع شهرته لكثرة ما كتب من القصص والروايات الناجحة فحسب بل ، إن شهرته اعتمدت إلى حد بعيد على قدرته الفائقة في التعبير عن جموع الشعب وعما يدور في البيئات الشعبية من الأحداث ، ويحسن التعبير عما في ضمائر الناس ، وخاصة الطبقات الفقيرة ، والوسطى في بيئة القاهرة .

لهذا لاقى نجيب محفوظ إقبالاً كبيراً من القراء والادباء في القاهرة خاصة ، وفي بعض العواصم المصرية الأخرى . وقد تجاوزت شهرة نجيب محفوظ النطاق الإقليمي بعد تأليف ثلاثيته الكبيرة الرائعة : بين القصرين ، قصر الشوق ، والكهف . فقد لفتت إليه الأنظار من خارج مصر وتنبه لها بعض المستشرقين المهتمين بالدراسات العربية (١) . ونال عليها كذلك تقدير وطنه فحصل على الجائزة التشجيعية للدولة في القصة ، وطبق صيته الأفاق العربية ، وتلقفت الصحافة أعماله بالعرض والنداسة ، واختلف حوله النقاد .

ولم تقف شهرته عند هذا الحد بل شاركت السينما وشارك المسرح في تخليد أعماله ، فقدمت السينما قصتين من قصصه هما : بداية ونهاية ، و ذئبان المدق ، و القص والكلاب ، وقدم المسرح هذه القصص وقصتي : بين القصرين ، و قصر الشوق ، .

ونجيب محفوظ من جيل ما بعد الثورة المصرية ، أو جيل ما بين الحريين العالميتين ولهذه الفترة خطورتها في حياة مصر والمصريين ، لما حدث فيها من التطورات

---

(١) قدم المستشرق الأب ج . جوميه دراسة وافية عن ثلاثيته وقام بتحريرها الدكتور نظمي لؤي طبع دار مصر للطباعة / ١٩٥٩ .

المائلة في المجتمع المصري في مختلف جوانبه . فقد ولد سنة ١٩١٢ في أسرة متوسطة تسكن الجالية ، أحد أحياء القاهرة المصرية .

وفي السادسة من عمره انتقل إلى العباسية ، ودخل الجامعة المصرية سنة ١٩٣٠ ، وتخرج منها في قسم الفلسفة بكلية الآداب سنة ١٩٣٤ .

ولم يعرف عنه الاشتغال بالسياسة أو الانضمام إلى حزب أو جماعة يعمل معها أو يسير تحت لوائها ، لكنه كان وفدياً في اتجاهه العام ، كغالبية الطبقة الوسطى من المثقفين ، إلا أنه كان لا يتفق مع الوفد في كل أعماله وسياسته .

وقد أهدته دراسته الجامعية للقراءة باللغتين الفرنسية والإنجليزية ، فكان يقرأ بهما ويفهم عنهما جيداً (١) . وذلك إلى قراءته بالعربية . ويحدثنا عن تكوينه الفكري وقراءاته في الأدب العربي والآداب الغربية فيقول (٢) :

« إن تكويني الأدبي كان نتيجة لقراءة الكثيرين من الأدباء العرب والأجانب ، فمن العرب تعلقت من القراءة لطفه حسين والعقاد وسلامة موسى والحكيم والمازني . ومن الأجانب تولستوى (٣) ، ودستوفسكي (٤) ، وتشيكوف ، وجيمس جويس ، وكافكا ، وشكسبير وإيسن ، وشو .

(١) وقد درس نشاطه من قراءاته الفلسفية في سلسلة مقالات فلسفية نشرت في المجلة الجديدة .

(٢) من حديث صحفي له مع أحمد عباس صالح (الجمهورية عدد ٢٨ / ١٠ / ١٩٦٠) .

(٣) تولستوى الأديب والفيلسوف الروسي الشهير (١٨٢٨ - ١٩١٠) . وقد في حياته

لإطاحة كبيرة بروسيا ، ولا اتم دراسته الجامعية التحق بالجيش ، وانخرط في حرب القرم ، وكانت به نزعات إصلاحية قوية ، وقد عاد إلى وطنه بعد جولة في أوروبا ، وحاول إصلاح أحوال الفلاحين . ومنذ سنة ١٨٦٠ إلى ١٨٨٠ أخرج أعظم أعماله مثل « الحرب والسلام » و « أناكرينا » . وظهرت فيها ملامح ثورة تولستوى الفكرية والاجتماعية على النظام القيصري في بلده . ونظام النبلاء الذي سررت فيه عناصر الانحلال .

(٤) دستوفسكي - نبوهو ( ١٨٢١ - ١٨٨١ ) أحد كبار كتاب القصة المعاصرة

في روسيا ، بل وفي أوروبا كلها في القرن التاسع عشر ، كتب أول قصة قصيرة ناجحة بعنوان «

لقد تعلمت من طه حسين ثورته الفكرية . كما أن طه حسين أعطاني نماذج مختلفة من فن القصة ، مثل قصة الترجمة الذاتية في ، الأيام ، وقصة الأجيال في « شجرة البؤس » .

ومن قراءة العقاد تعلمت الإيمان بقم معينة ، أولها قيمة الفن الأدبي كفن رفيع لا كوسيلة للتكسب في المناسبات ، وثانيها قيمة الحرية الفكرية في الديمقراطية . ومن قراءة قصة سارة العقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية ، ومن سلامة موسى تعلمت الإيمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الإنساني . واتصلت بتجيب محفوظ في شبابه بسلامة موسى ، فساعدته على نشر بعض مقالاته الفلسفية ، ونصحته بترجمة كتاب عن مصر القديمة بالانجليزية سنة ١٩٣٢ .

وبصنيف أحمد رفاقة (١) إلى قراءاته السابقة في الآداب الغربية ، قراءته والفرجيليا ورواق (٢) وجويس قراءة دارس ، مع أن أعمالهما لم تترجم ، بل وقرأ بروس (٣) ، وفهمه جيدا ، وأحبه جدا على الرغم من أن بروس صعب

---

« الشعب الفقير » سنة ١٨٤٦ ، واشترك في جماعة ثورية تؤمن بأن لا إصلاح إلا بالثورة ، انتهى أمرها إلى الاعتقال والمحاكمة فالاعدام ، وحكم عليه هو أيضا بالموت إلا أنه خفف إلى النفي والاعمال الشاقة في سيبيريا ، وقد أثرت سنوات النفي في أدبه أكبر الأثر ، وألف عددا من القصص الشهيرة مثل « الجريمة والعقاب » ، و « المقاتل » ، و « الأخوة كرامازوف » .

(١) راجع حديث له بمجلة الميزة عدد يناير ١٩٦٣ ، والجمهورية عدد ٢٨ / ١٠ / ١٩٦٠  
(٢) فرجيليا ورواق : (١٨٨٧-١٩٤١) انجليزية ، كاتبة قصة ومناظرة استغدت ، طريقة « فيش الومي » مع أسلوب شهري مختار رقيق ، يعتمد على الإيماء ، والظلال الرقيقة والعجربة العقلية ، وأشهر قصصها « حجرة يدقوب » ، و « آل الفانار » ، و « الأمواج » . توفيت ما بين سنة ١٩٣٢ - ١٩٣١ . ولها مقالات أخرى جيدة ، وذاكرات توفيت آخرها .  
(٣) بروس : مارسيل (١٨٧١ - ١٩٢٢) كاتب فرنسي غريب الأسلوب عاش مريضا بالربو ، وكان شديد الحساسية لدرجة النور ، وكان يعيش في حجرة شبه مظلمة

قلنا يحتمل الناري- الفرنسي ذاته ، فهو صاحب مدرسة يخلط فيها الزمان بالمكان ، ولا تعرف التتابع العادي والمنطق المألوف ، كما قرأ أيضا لرايدر هاجارد . وهو يعرف أعمال سارتر وكامى ، كما يعرف زولا وفلوبير وبلزاك . ومن الكتاب الذين أحبهم توماس مان ، وهو كاتب تصعب قراءته أيضا .

ولا نكاد نسأل نجيب محفوظ في الأدب الحديث عن أى اسم إلا ونجد عنده الجواب . ومع ذلك لم نلتهم هذه القراءات الغريبة كل وقته .. فأغلب الكتاب العرب قرأهم وكون رأيا في إنتاجهم .

وليس في المقدور تحديد تطور هذه الاتجاهات في نفس الكاتب ، أو تتبعها تاريخيا لمعرفة أيها كان الأسبق ، وأيها كان المتأخر ، ولكننا نستطيع أن نؤرخ لاهتمام الكاتب بها تبعا لشيوخ شهرة هؤلاء في العالم العربي ومصر خاصة ، وأطوار تعلق الأدباء بهذا الأديب الغربي أو ذاك . ولعلنا نضع على رأس قراءاته في مراحلها الأولى قراءاته في شكسبير وشو وبلزاك وفلوبير وزولا ، وديكنز وتوماس مان وثاكري ، وتولستوى ودوستويفسكي وتشيكوف ، وأكثرهم من كتاب القرن التاسع عشر ، وقد ذاعت شهرتهم في مصر لما ترجمهم من أعمالهم القصصية أو المسرحية ، ولاهتمام قسمي اللغة الإنجليزية والفرنسية بكلية الآداب وغيرها من المعاهد العليا بتدريسهم ، واهتمام الأدباء عن طريق الصحافة بالتعريف بهم وعرض كثير من آثارهم (١) .

---

« وكذب أكثر أعماله قوى سريره » . وقال الله كان في شخصه . وماء منزلا لفتجارب الإنسانية والشهوية . وكذب عدة روايات منها « البحث عن الماضي » . ولم يمتدح عادل الزمن في كتاباته ، فكان يمزج الماضي بالحاضر امتدادا لحظات شهوية ممتدة .

وقد نشر له بعد وفاته بحوالى خمسة وعشرين عاما سنة ١٩٥٢ ياربس رواية بعنوان « جان ستوبيل » .

(١) وبما يجدر بالتفكير أن عملة الرواية لأحد حسن الزيات كانت تهم بخرجه آثار كثير من هؤلاء الكتاب وفهرهم .



وتأتى بعد مرحلة كتاب القرن التاسع عشر كتاب القرن العشرين، وأخريات التاسع عشر وأوائل القرن العشرين عن لم تذع أعمالهم في مصر إلا في وقت متأخر، لما تحمل آدابهم من اتجاهات أدبية جديدة لم يكن الرأي العام الأدبي في مصر متبها بعد لذوقها، ونحن أمثال إيسن وبروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف. ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين من قرأ لهم في أدباء هذه المرحلة سارتر وكامى.

ولذا كان لدينا ما نلاحظه على اهتمامات نجيب وقرائمه في أدب الغرب، فأننا نلاحظ أنهم ممن كثيراً بأدباء الرومانتيكية، أو بكتاب قصة الأمريكيين أمثال هنجراى وفولكنر وتشايفيك. ولعله لم يفته قراءة بعضهم، وإن كانت الاشارات اليهم معدومة سواء على لسانه هو أو على لسان زملائه الذين تعرضوا لهذا الجانب.

النظرة في فئة القصصى نظرة عامة قد تعطينا تبريراً لعدم اهتمامه بالرومانتيكية فقد يظهر انطباعه على الواقعية وميله الفطرى إليها، ومن ثم اتجه إلى الكتاب الواقعيين الاجتماعيين أولاً ثم بدأ اهتمامه في مراحل متأخرة بالكتاب التفسيريين التحليليين، أو غيرهم من ذوى الاتجاهات الجديدة التي لاتعتمد الاصول التقليدية للقصص أمثال بروست، وجيمس جويس وفرجينيا وولف.

بدأ نجيب كتاباته بترجمة كتاب عن (مصر القديمة) سنة ١٩٣٢، ثم اتبعه بمجموعة قصص تاريخية استوحاها من التاريخ الفرعونى هي: (عبث الاقدار) سنة ١٩٣٩، ورادوييس سنة ١٩٤٣ وكفاح طيبة سنة ١٩٤٤.

حاول في هذه القصص أن يستعيد مجد بلاده، وأن يجعل من القصة وسيلة للتعبير عن الشعور بالاضيقاع في مصر الحديثة بين المحتل والحكام المتعاونين معه، والبحث عن أمل في ماضيها المجيد يكون حافزاً لحاضرها الدليل، وعدة لشبابها وجيلها المتوثب، المتطلع، المترقب. ولم يكن هو وحده الذى استغرقه هذا الشعور، بل لقد استغرق غيره من كتاب مصر قبله بقليل وخاصة في مرحلة

الحرب العالمية الأولى والثورة المصرية سنة ١٩١٩ وبعد الثورة .

لقد أكثر شوقي من شعره الفرعوني في هذه المرحلة ، وخاصة بعد اكتشاف قبر توت عنخ آمون ، ووقوف العالم مدهوشا أمام روعة الحضارة المصرية القديمة ، فالتخذ من هذه الكشف مادة لمرض أجداد مصر الماضية . وألف مصرع كليوباترا تأثرا على ظلم التاريخ لمصر في شخص هذه الملكة ومحاولا الوقوف في وجه الظلم والظالمين ، والاحتلال والمحتلين ، ويصور فيها جماعة من المصريين يكونون جماعات للقاومة في قصر الملكة نفسه يمثلهم ( حابي ) .

وكذلك فعل توفيق الحكيم في ( عودة الروح ) حين ربط بين حاضري المصريين وماضيهم في تنابها قصته وأشار إلى القوة الكامنة في الشعب ، وإلى الروح النائمة التي تنتظر من يستثيرها في ذلك الحوار الذي أجراه على لسان رجل الآثار الفرنسي والمفتش الانجليزي .

وختم نجيب تلك المرحلة الأولى من كتاباته بقصة ( كفاح طيبة ) وهي قصة ذات مغزى خاص أوحى به الموقف السياسي في مصر حينئذ ، وكان شعور المصريين ممبأ ضد الانجليز ، وضد الاحتلال الأبيض على صدورهم ، حتى إن كثير آ منهم كانوا يرجون انتصار الألمان ، مع أن ذلك كان لا يعني إلا استبدال سيد بآخر ، أو كان بمثابة من استجار من الرضاء بالنار ، ولكنه العنيق الذي بلغ الحلقوم ، واليأس من جلاء الانجليز إلا بقوة قاهرة غلبة .

لهذا كان الجلاء حلم المصريين السعيد ، الذي ارتكز في أعماق وجدانهم . وعبر نجيب عن هذا الحلم في قصة كفاح طيبة ، والشعب المصري بزعامة الفرعون الشاب لطرد المحتلين الغاصبين . وقد أثرت قصة كفاح المصريين لطرد المكسوس في كثير من كتاب القصة المصرية رمزا بها لما ينتظر ، وتمييزا عن الحلم المنشود فقد كتب فيه باكثر ، وعادل الفضيحة وغيرهما .

ويقول نجيب إنه تأثر في قصصه الأولى برايدر هاوارد الذي كان معجبا به (١) .

(١) وجاء الدقائق في مقال باخبار اليوم ١٢/٨/١٩٦٢ .

وأنقل من تلك المرحلة الأولى إلى مرحلة أخرى فالف مجموعة تدور موضوعاتها حول مصر الحديثة ومشكلات مجتمعه المعاصر ، وتدور في تلك المرحلة الزمنية التي تبدأ بشوكة ١٩١٩ وتنتهي إلى الحرب الثانية أو إلى سنة ١٩٤٤ ، وتبدأ المرحلة بقصة القاهرة الجديدة سنة ١٩٤٥ ، وغان الخليل سنة ١٩٤٦ وزقاق المدق ١٩٤٧ ، والسراب ١٩٤٨ ، وبداية ونهاية ١٩٤٩ ، ثم الثلاثية وتغطي المرحلة كلها .

وأنقل نجيب من اللون التاريخي إلى الاجتماعي بفسره ميله القطري لهذا اللون الواقعي الاجتماعي الذي برع فيه ، وتجلت قدرته القصصية الأصلية ، والتي بلغت ذروتها بالثلاثية .

وقد أستوحى في بنائه القصص ، وطريقته في المعالجة الفنية ، وتحديد معالم شخصياته كتاب هذا اللون القصص في أوروبا أمثال بلزاك ، وفلوبير وإميل زولا ، وديكنز وثاكري وتوماس مان ، وأرخ في هذه المجموعة القصصية لأحوال مصر الاجتماعية والسياسية بين الحربين ، وصورها أحسن تصوير . ويرى أحد النقاد مقارنته ببلزاك في التاريخ للمجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر والذي قال عنه أحد النقاد يوما إنه أستطاع أن يصور فرنسا أكثر مما أستطاعت كتب المؤرخين أن تفعل ، وإنك تستطيع أن تفهم فرنسا من رواياته أكثر مما تستطيع أن تفهمها من كتب المؤرخين ، (١) .

ويرى أحد كتاب القصة المصريين تأثر نجيب بحفوظ في اللون الاجتماعي وخاصة الشعبي الذي يميل إلى عرض البيئة الشعبية عرضا تفصيليا بالكاتب القصص المتقدم محمود طاهر لاشين . يقول (٢) :

« أعتقد أن هذا الكاتب أمتداد لقصاص معاصري هو الأستاذ محمود طاهر لاشين ، وخصوصا في « زقاق المدق » ، فقد كان لاشين يتميز بالوصف الدقيق

(١) وجاء النقاش في مقال بأخبار اليوم ١٢/٨/١٩٦٧

(٢) محمود كامل الهامى في حديثه له : بالجمهورية .

الملون الصادق للحارة المصرية ، وهي النبرات الأساسية عند نجيب محفوظ .  
وللكاتب غير الروايات والقصص الطويلة مجموعة من القصص القصيرة ،  
ولكنه لا يبرع فيها براعته في الروايات ، ويرى أحد زملائه أنه يتخذ من القصة  
القصيرة تجارب لمحاولاته الكبيرة في كتابة رواياته :

فهو يعتمد عالمه من القاهرة ، ويركز أكثره في القاهرة القديمة - الشعبية -  
قاهرة المعز الفاطمي بشوارعها الضيقة ، ومنازلها المربية الطراز ، ومساجدها  
العتيقة ، وسبلها وحماماتها وكنائسها ، وأسوارها وبواباتها ، وأسواقها الضيقة  
المكتظة بالناس ، وحاراتها وأزقتها ذات الابواب الضخمة ، والتي يعيش أهلها  
مما تربطهم علاقات وأواصر كأنهم أسرة واحدة .

وهذا العالم حافل بالتقديم المتوارث منذ أجيال بعيدة ، تشخص آثاره ماثلة  
أمام الأبصار متمثلة في المساجد ذات المآذن العالية ، والأسوار والبوابات  
الضخمة ، وقد تميش آثار منه دقينة خفية في أعماق نفوس سكان تلك الأحياء ،  
تنوارثه الأجيال وتصبه الدماء في الدماء .

وتغفل الكاتب في هذه الأحياء بحكم عيشه فيها وتموده عليها .

ويقول جوميه : « هناك ارتباط خاص بين نجيب محفوظ والأماكن التي  
تردد عليها وعاش فيها . فتحس من رواياته على الأقل تجري أحداثها غير بعيد  
عن مسجد الحسين ، وشخصياته من المحيطين بذلك المسجد ، سواء منهم الفقراء  
والدراويش الذين يقومون الليل هناك ، أو التجار الذين تحف متاجرهم به  
مواظبين على أداء الجمعة فيه » .

فهو إذن كاتب قاهرى بيئة وطبيعة وذوقاً وروحاً ، وشعوراً . وقد فصل  
في استخدام بعض مظاهر هذه البيئة حتى جعلها تلعب أحياناً أدواراً رئيسية في  
بعض قصصه مثل « زقاق المدق » .

يصور لنا هذا الزقاق واحدًا من الألفة العتيقة الشعبية المحيطة بالمسجد الحسيني، بأوله قبوة بلدية، وبه فرن وصالون حلقة، ووكالة تجارية، وبائع متجول، ومجموعة من الناس الذين يحيمون في مثل تلك الأحياء من الطبقات الدنيا، أو بمن لفظتهم الحياة الصاخبة في المدينة الكبيرة فهم يعيشون على حافتها.

وكذلك الحال في «غان الخليل»، «وبين القصرين» نجد منزل السيد أحمد عبد الجواد في حي قريب من الحي الحسيني، وبه أيضا متجره غير بعيد من المنزل. ويصف لنا بعض معالم الحي فيقول متحدثا عن أمينة الزوجة الطيبة: «وهي تقوم بعملها اليومي فوق سطح المنزل، وأشرف منه، فكم «تروعا المآذن التي تنطلق أنطلاقا ذا إيماء عميق، تارة عن قرب حتى لرى مصابيحها وهلالها في وضوح كأذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفصيل كأذن الحسين والفوري والأزهر، وثالثة من أفق حقيق فتراى أطيافا كأذن القلعة والرفاعي».

ثم يصفها مرة أخرى عند تنبئه لرحلة كمال اليومية من مدرسته إلى بيته قائلا في مرحلتها الأخيرة: «... مضى يقترب من قبو درب قرمن المظلم الذي تتخذة المقارب مسرعا لالما بها الليلة، والذي آثره لنفسه طريقا عن المرور بدكان أبيه، وعندما دخل في جوفه راح يقرأ «قل هو الله أحد» بصوت مرتفع رن في الظلة تحت السقف المنحني، وسبقته عيناه إلى فوهة القبو البعيدة حيث يشع نور الطريق، ثم حث خطاه وهو يردد السورة لطرده من تحدته نفسه بالظهور من المغاريت... وخرج من القبو إلى الشط الآخر من الدرب، وعند نهايته طالعه سبيل «بين القصرين»، ومدخل حمام السلطان، ثم لاحت لميزية مشربيات بيته بلونها الأخضر القاتم، والباب الكبير بمطرقة البرنزنية فاقر ثمرة عن إقسامة فرح، لما يدخره له هذا المكان من أفانين المرح».

وهو بطبيعة الحال حين يسرد تفصيلات هذه البيته إنما يربط بينها وبين الشخص، في شيء من الإلف والانساق، والمودة حتى تصبح جزءا من كيانتها، وبنائها.

وعرض نجم لدور هذه البيئة في زقاق المدق فقال : (١)

« وقد وفق الكاتب المبدع نجيب محفوظ إلى الجمع بين أثر البيئة الثابتة والبيئة الطارئة في زقاق المدق ، فصور لنا حياة الزقاق وأهله ، ثم عرض لأثر الحرب العالمية الثانية في تغيير حياة سكان الزقاق ، فالحرب مكنت صبي المقهى من الذهاب إلى السينما ، وأجلت شاعر الرابطة عن مركزه الممتاز ، لأن صاحب المقهى استطاع أن يشتري راديو يسلي به الزبائن ، وعباس الحلو صاحب صالون الحلالة يودع الزقاق وعتمته ويذهب إلى الإسماعيلية ليكمل عند الجيش البريطاني ليمود موسرا وليزوج فتاة الزقاق حميدة ، أما الفتاة فقد أغرأها أحد تجار الرقيق ونقلها من القاهرة القديمة إلى القاهرة الجديدة .

وهذه خطوة فنية وعملية هائلة تمثل ثورة هذه الطبقة على مثالها ، وانقلاب حياتها رأسا على عقب بسبب الحرب لتصبح أرتيست حرب .  
أما مقتل عباس الحلو فهو جماع ما في الأمر وخلاصة الفكرة التي أراد الكاتب التعبير عنها في القصة ، فهو يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على أصحابها ، ويمثل من ناحية أخرى تهوور الطبقة البرجوازية الصغيرة ومحاولتها الصمود طرفة واحدة دون أن تعد للأمر عدته .

وتمثل أخيرا أثر الحرب في حياة هذه الطبقة . وهذا الأثر لم يقتصر على المسائل الجزئية كما هو الأمر في ذهاب صبي المقهى إلى السينما وجلاء شاعر الرابطة عن المقهى ، بل تعداها إلى تهديد الإنسان الهأنيء المطمئن الآمن في سربه ، والإحاطة بمثله ومواقفاته الأخلاقية ، بل بحياته نفسها .

ويربط في بين القصرين بين أمانة وحياتها اليومية في المنزل وما يحويه عشها الكبير من أموات وحيوان وطير ، فيقول : « ولا عجب فالسطح هو الدنيا الجديدة التي لم يكن البيت الكبير بها عهد قبل انضمامها إليه ، خلقتها بروحها حلقا جديدا ، على حين ظل البيت محافظا على الهيئة التي شيد عليها منذ عهد سمحيق : هذه الأقفاس المثبتة

في بعض جدرانها العالية يهدل عليها الحمام من وضعها ؟ ، وهذه الأكواخ الخشبية يقفون الدجاج في مسارحها ، من أتم تركيبها ؟ . وكل ملكها الفرح وهي ترمي الحب أو تضع على الأرض آتيسة السقيا ، فيستيق إليها الدجاج وراء ديكها وتنال منافيرها على الحب في سرعة وانتظام كإبر آلة الخياطة ، عطفة في الأرض القربة بمد حين ثغرات دقيقة كأنما الرذاذ ، وكل يشرح صدرها إذ تنظر رانية إليها بأعين دقيقة صافية مستطلعة متسائلة ناقة مقوفة في مودة متبادلة ينزى لها قلبها الحنون . .

ومن تلك الألفة ما ربط بين كمال وبعض معالم الطريق ، ومنها صورة لإعلان كبير عن سجاير معلقة في واجهة دكان كان يمر به كل يوم في طريقه إلى المدرسة . يقول :

« . . . ومر في طريقه بدكان ما توسيان لبيع السجاير ، فوقف كمادته كل يوم في مثل هذه الساعة تحت لافتته يصعد عينيه الصغيرتين إلى الاعلان الملون الذي يصور امرأة مضطجعة على ديوان وعلى شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها غيظ دخان متعرج ، معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارها المنحصره منظر يجمع بين حقل نخيل وبحرى من بحريات النيل ، وكان يدعوها فيما بينه وبين نفسه « أبلة عيشة » لما بين الاثنين من شبه يمتثل في الشعر الذهبي والمعينين الزرقاوين ، ومع أنه كان يناهز العاشرة ، إلا أن إعجابه بصاحبة الصورة فاق كل تقدير ، فكم تخيلها متمتعة بالحياة في أبهى مظاهرها ، وكل تخيل نفسه وهو يقاسمها حياتها الرغيدة بين حجرة ناعمة ومنظر رقيق متاح — لها — أرضه وتخيله ، مازه وسماؤه ، ويسبح في الوادي الأخضر أو يعبر النهر في قارب بدا في نهاية الصورة كالطيف ، أو يهن النخيل فيساقط عليه الرطب ، أو يجلس بين يدي الحسناء طامع الطرف إلى عينيها الحاليتين . .

وإذا ما انتقلنا من البيئة المكانية إلى الوسط الاجتماعي فإننا نلاحظ أن أكثر اهتمام نجيب محفوظ في قصصه كان منصبا على الطبقة الوسطى الصغيرة الممثلة

في صفار الموظفين ، أو صفار التجار . وقصة القاهرة الجديدة ، و بداية ونهاية ، و قصر الشوق ، و العسكرية ، تدور حول هذه الطبقة وتمثل قطاعات مختلفة منها في أحياء من القاهرة ، وتصور مواضعها الاجتماعية والأخلاقية ، وقيمها في الحياة ، موروثه ومكتسبه ؛ دينية ، وبيئية ، كما تعبر عن مدى ما أصابها من اهتزازات عنيفة ، شملت كيانها كله في فترة ما بين الحربين العالميتين ، أو في حوالي ربع قرن من الزمان .

والطبقة الوسطى هي الطبقة النامية المتحركة ، والتي دب فيها النشاط في هذه الحقبة نتيجة لما حدث من تطورات اجتماعية عقب الحرب الأولى ومثورة سنة ١٩١٩ ، وحصول مصر على الاستقلال ، والبدء في تخصيص الوظائف وتحويل السلطة شيئاً فشيئاً إلى أبناء هذه الطبقة من الموظفين ، والذين حلوا محل الأتراك والأتوملن . وبهذا خلعت من النظام الاستقراطي الرأسمالي الاستعماري الذي كان متمكناً من مقدرات الحياة في مصر .

يقول مندور في مقاله عن بطل خان الخليلي<sup>(١)</sup> :

« تكون الطبقة الوسطى العمود الفقري في المجتمع المصري ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة الفلقة المذبذبة التي لا تريد أن تعلمن إلى الحياة كما تعلمن الطبقة الدنيا لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج في غير تدمير ولا سحق ، كما لا تستطيع في سهولة أن تشجع طموحها فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أي البرجوازية الكبيرة ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والمذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلوا من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع قيمة الإنسانية . وفي رأس الفضائل يأتي الإحساس الصارم بالمسئولية العائلية والتضحية في سبيل الأسرة ، والثبات في سبيل الأهل والأخوة . »

ونجيب لا يعتمد إلى تصوير هذه الطبقة تصويراً عابراً عابثاً ، بل يوحى

(١) الرسالة الجديدة هذه أول أبريل سنة ١٩٥٤ .



بالأسباب التي تختفى وراء تشر هذه الطبقة في سيرها ، فشل الآب المباحث في القاهرة الجديدة ، وموت كامل أفدى على في بداية ونهاية ، وإحالة أحد عاكف على المعاش في « خان الخليلي » ، ليست يجد ذاتها أسيايا خطيرة في التحلل المجتمع أو انهيار كيان الأسرة ، ولكن ما يترتب عليها من نتائج هو الضربة القاصمة التي تصيب شخصيات القصة ، أي شخصيات المجتمع المصري كله بما يحمله منها ، وقد كان من الممكن تجنب مثل هذه الضربة لو أن المجتمع أو النظام العام يقدم للوظف المرهق العاجز المشلول بعض الضمانات لمستقبله ومستقبل أسرته .

ونظر مندور إذا إلى أن علاج نجيب لمشكلات الطبقة الوسطى كان منصبيا على الآثار المترتبة على النظام الفاسد المجتمع المصري كله لا على تلك الطبقة ، ولكن نجيب لم يكتف بالتركيز على عيوب هذه الطبقة الخارجية أو النتيجة عن عوامل خارجية في المجتمع كله ، بل عمد إلى جوانب من الفساد التي تنخر في أحماق هذه الطبقة والتي تحملوها الظروف ، وهي عوامل مختلفة ، بعضها مخلفات قديمة ، كذلك الازدواجية التي عاشت فيها بين واقع الحياة ومثلها الديني والاجتماعية ، وما فرضته عليها ظروفها من التسك والمحافظة ولو في الظاهر ، بينما يدب الفساد داخلها .

ومن هنا نبئت عناصر الصراع الحقيقية التي أبلى منها نجيب محفوظ قلبه ، ليخط مأساة هذه الطبقة .

وأول خطوات التطلع ، أو محاولة الرقي إلى طبقة أعلا اجتماعيا واقتصاديا . ومثل هذا التطلع شخصية « حسنين » وهو تطلع ينطوى على أنانية ، ويعصف بكل شيء في طريقه إلى غايته ، حتى إنه يرتضى تسخير كفاح الأسرة واستنزاف كل قطرة من دمها ، وطاقاتها ، و « شرفها » في سبيل لحاقه بالطبقة الأعلى ، وتمثل كذلك في صورة كمال بطل « قصر الشوق » ، وهو تطلع يخلف عن الأول في كلفيته لأنه تطلع ثنائي أو تطلع مبادئ ومثالبات وقيم .

ومع هذا ، وبالرغم من اختلاف صور التطلعات ، إلا أنها جميعا تنتهى عند المؤلف بكارثة ، أو بإخفاق فحسب لا يلبث أن يكشف نفسه عاريا تماما عندما يقف على سر وصوله ، وهو اعتياده على مجموعة من الانحرافات المتمثلة فى سقوط اخته وتجارة الجسد التى اعتمدت عليها لكسب المال ، وكذلك ممارسة حسن لأفعال عاتلة من تجارة للخدرات ، وتكسب من وراء ساقطة كانت يعيش على حمايتها . وعندئذ تغلب أمانه الصورة . وتحتل الموازين ، ولا يحتل الموقف فينتهى إلى الموت الراحه الكبرى .

وتطلع حيدة فتاة زقاق المدق تطلع مدام بوقارى فى قصه فلوير ، تطلع للإمال والحياة الناعمة التى حرمتها منها ، يودى إلى صراع ، ومخاطرة بكل ما تملك كل منهما وأعز ما تملك ، ضاربة بالتقاليد والعرف عرض الحائط .

والصراع ضد التقاليد والمعادن المترسبة من الماضى والتى تحافظ هذه الطبقة الوسطى على التمسك بها أشد المحافظة يتضح فى حياة بطل بين القصرين السيد أحمد عبد الجواد وأسرته ، فهو الرجل الحازم المحافظ على الصلوات وروابط الأسرة ، والتقاليد والحجاب ، وأن كان يتحرر من بعض هذا فى غفلة عن الناس وعن مجتمعه ، لأنه يتخذ من هذه الأشياء سياجا فيما بينه وبين الناس فى الظاهر ، والدنيا مظاهر . . وهذا الصراع وإن بدا فى ازدواجية أحمد عبد الجواد رتبيا هادئا ، إلا أنه عند كمال يبدو أشد وأعنف ، إذ فى نفسه تقع الأساة الحقيقية لهذا الصراع بين القديم والحديث ، بين المحافظة والانطلاق ، بين العلم المورث ، والعلم الحديث . . .

أما صراع الوضع الاقتصادى أو الفقر فلا يرتبط بالضرورة بالصراع الأول ، التطلع ، ، ولكنه يكون منفصلا عند فهو قد يكون مقدمة للوضع الاقتصادى السىء فى ذاته ، لا تعظما بالضرورة لوضع فيه غنى وثراء وبجسوسة عيش . وفى سبيل مقاومة الفقر ، والتطلع عليه لا تنسى هذه الطبقة المظاهر ، ففى مفرمة بها وفى بداية ونهاية ، مثلا نجد حسين لا يسوقه أن تعمل اخته خياطة ، وإنما يسوقه

أن يعلم الناس ذلك عنها ، لأن هذه المهنة ليست جديرة بأمره حسنين ، وهو يعلم في قرارة نفسه ، أن لولا ما كينة الحياطة لما أكل تعليمه .

ويبشر نجيب محفوظ في آخر حلقة من الثلاثية بانتصار هذه الطبقة على بعض جوانب هذا الصراع ، إذ تتحطم عقبات التقاليد ، أمام تطور الزمن ، وتقدم العلم واتساع الثقافة ، ويسير الجيل الثالث الجديد منها في طريق أكثر وضوحا ، وأبين في معاملة من الطريق المظلم الذي سار فيه الجيل السابق أو سار فيه أبطال القاهرة الجديدة ، ، و بداية ونهاية ، .

### شخصيات نجيب محفوظ

يرسم نجيب محفوظ شخصياته بدقة ومهارة ، ويكثف حولها معاني خاصة تصور على ملامحها وحركاتها وسكناتها وسلوكها الاجتماعي . ونحن نرسم إحدى شخصياته يراعى بناءها السيكولوجي ، والفيزيولوجي ، ويراعى عوامل الوراثة في الشكل والمظهر ، والروح والمخبر . وتستطيع أن تلمس عامل الوراثة بهذا المفهوم عند كثير من شخصياته ، ففي الثلاثية نجد خديجة قد ورثت من والدتها عدة صفات جسدية ، في أنفها الكبير وعينيها ، وكذلك كال وعائشة ولكن عائشة ورثت جانباً أكبر من أمها وخاصة دقة تقاطيعها ولامعها .

يقول (١) عن خديجة : « أما وجهها فقد قيس من قسبات الوالدين على نهج لم يراع فيه الانسجام ، ورثت عن أمها عينيها الصغيرتين الجليتين ، وعن أبيها أنفه العظيم أو صورة مصغرة منه ، ولكن ليس إلى القدر الذي يقتضيه له . ومما يكن من شأن هذا الأنف في وجه الأب الذي يناسبه ويكسبه جلالة ملحوظاً فقد لعب في وجه الفتاة دوراً مختلفاً » .

ويقول : « أما عائشة فكانت في السادسة عشرة من ربيعها ، صورة من بديع الحسن ، رشيقه القد والقوام - وإن عد هذا في محيط الأسرة من العيوب المتروكة علاجها لأم حنفي - ، ووجه بدرى تزيينه بشرة بيضاء مشربة بحمرة وعينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الأم الصغير إلى شعر ذهبي دللها به قانون الوراثة فنصبا به وحدهما من ميراث جدتها لأبيها » .

وكال « على أنه لم يكن جليلاً كأخوية ، ولعله كان أشبه الأسرة بأخته خديجة ، فثلثا قد جمع في وجهه بين عيني أمه الصغيرتين وأنف أبيه الضخم ، ولكن بكامل هيئته ، لاهذبا بعض التمدد كإورثته خديجة ، إلى رأس كبير يبرز عند الجبهة برونزا واحداً يحمل عينيها تبدوان غائرتين أكثر عما هما في الواقع (٢) » .

(١) بين الصبرين ط. مطبعة مصر ٢٤

(٢) المصدر نفسه ص ٥٧

ويلتقط الكاتب شخصياته من الواقع في حياته القاهرية ، ومن أحياء القاهرة الشعبية ، ومن الطبقة الوسطى من الموظفين والتجار ، ويحططها ويضيف إليها بعض اللحاحات والقصبات لتوافق الدور الذى أعده لها . وكثيرا ما تتشابه بعض شخصياته وتكرر في قصصه .

يقول أحد نقاده : (١) ، وفي هذه الرحلة الطويلة التى نقطعها مع الكاتب الكبير نلتقي المرة بعد المرة بأنماط بعينها من المواقف والشخصيات التى لا تتكاد تتغير في نسج تكوينها ، ولكن مقدرة الكاتب الحارقة تخلفها في كل مرة خلفا جديدا ، يكاد أن يكون جديدا ، وإنما أشخاص هذا العالم أنماط... هم نماذج رئيسية كبرى ، أو هم بؤرات تتركز فيها إلى درجة التوهج والاصماع الحاد تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلزمة بحس صادق تضاد من صميم حياتنا المصرية أولا ، ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية الإنسانية ... وإنما ، هى في اعتقادي شأنها في كل الأعمال الفنية الصادقة مستقطرات صافية مركزة من جوهر الإنسان الموضوع في بيئته الحيوية والنفسية والاجتماعية والكونية معا . ولعل في ذلك التفسير الأخير لترددها في الرواية وظهورها المرة بعد المرة في عالم هذا الكاتب . وتختلف أسماؤها وتتغير ظروفها وتبين الأحداث المحيطة بها ، ولكنها في جميعها أنماط رئيسية ثابتة ، من الأنماط الإنسانية الكبرى ، تفتح فيها كل مرة بروح جديدة .

وأول هذه الشخصيات شخصية الأب الحكيم السيد القادر النافذ الإرادة ، أصل العائلة وربها ، الرجل القوى الممتاز بخصائص الرجولة ، يجمع في وقت معا بين صرامة الضمير والقيم المثلى وضراوة الشهوات التى تفيض بها تيارات النفس الخفية ، يضم بين « الأنا العليا » ، و « هو » ، في اصطلاح فرويديين ، ولا شك أن فيه كل ملامح الرب كما عرفته كل أقوام البشريين . هذه شخصية تتجاوز كل مدارات الواقع ، وتنفذ بنسبها على الفور إلى أرض الميثولوجيا والأساطير ، وهى الشخصية التى لا تحطها في أعمال نجيب محفوظ . السيد أحمد

(١) ادوار الخياط في قاله « عالم نجيب محفوظ » . مجلة ٥٥ يناير ١٩٦٣

عبد الجواد في الثلاثية ، و ، الجبلوى ، في أولاد حارتنا ، وجهان اثنان  
لكيان واحد .

وهذه الشخصية التي يرى الناقد أنها تخرج عن عالم الواقع إلى عالم الميثولوجيا  
ودنيا الأساطير ليست في حقيقة الأمر كذلك إذا ما رجعنا إلى الجيل الماضي في  
الأوساط الشعبية أو في الريف المصري فإننا نجد لها نمطا بارزا وواضحا ، وخاصة  
بين أوساط الناس ، وسرايهم ، وهي شخصية اشتهرت في تكوينها أجيال من  
المقائد والتقاليد بعضها عربي ، وبعضها الآخر مصري قديم والبعض الثالث  
إنساني مشترك أرسبته الأزمان في وجدان محافظ مترم .

وتجسد شخصية التاجر متكررة ، وتمثل فيها الصفات التي أشرنا إليها ، وهي  
أنسب لتمثيلها من شخصية الموظف ، لذلك تكررت في صورة « السيد سليم علوان »  
في زقاق المدق ، وهو تاجر ثري صاحب وكالة تجارية ، ويمتاز بالفحولة ، وحب  
الفساء ، ويزيل الكاتب في قصبات هذه الشخصية فيظهرها من جديد في صورة  
السيد أحمد عبد الجواد بطلس بين القصرين ، التاجر صاحب الوكالة التجارية  
بالخزاوي ، وهو صلب في بيته كسليم علوان إلا أن صلابته تأخذ طابعا مبرا  
يصبح به علوان بين شخصيات قصصه جميعا ثم نراه كصاحبه محبا للفناء ، ونرى فيه  
فحولة ترى تأكيد نفسها بعلاقاته بالنساء مع العوالم ، ولا يستثنى من تقع في  
طريقه وتستسلم لرجولته من غيرهن .

وهو أبدا الرجل المسموع الكلمة في الحى ذو المكانة بين الناس ، يبحثونه  
ليحل مشكلاتهم ، فهو رجل له حظه الموقر من المهابة والاحترام ، ولكنه  
شخصية محبوبة قبل كل شيء ، محبوبة لظرفها قبل أى من سجاياها الحميدة الكثيرة ،  
فلا الناس يعرفون السيد الذى يقيم في بيته ، ولا أهل البيت يعرفون السيد الذى  
يمش بين الناس .

وقد استسلم لتيارات حياته الزاخر مستغرقا فيه بكلية فلم ير من نفسه الاصورته  
المنعكسة على سطح التيارات ، ثم لم يتراخ توثيقه للحياة مع تقدم العمر لأنه بلغ

الخامسة والأربعين ، ولم يزل يتمتع بحيوية فياضة مشبوبة لا يتأثر بها إلا الشاب  
البافع ، لذلك جمعت حياته بين شتى المتناقضات التي تراوح بين العبادة والفساد ،  
وحازت جميعا رضاء على تناقضها دون أن يدعم هذا التناقض سند من فلسفة ذاتية  
أو تدبير مما يصطنع الناس من ألوان الرياء ، ولكنه كان يصدر في سلوكه عن طبيعة  
خاصة بقلب طيب وسريرة نقية وإخلاص في كل ما يفعل ، فلم تعصف بصدوره  
عواصف الخيرة ، وبات قرير العين ، وكان إيمانه عميقا . أجل كان إيمانا من روثا  
لا دخل للاجتهاد فيه . . . . .

... بهذا الإيمان الخصب التي أقول يؤدي فرائض الله جميعا من صلاة وصيام  
وزكاة ، وحج ، وسر وسرور ، إلى سريرة صافية وقلب عامر بحب الناس ،  
ونفس تسخر بالمروءة والنجدة جعلت منه صديقا عزيزا يستبق الناس إلى الري  
من منله العذب . .

وهكذا استقر قلب أحمد عبد الجواد ، بهذه المجموعة من الخلال ، ولم يشعر  
بالتناقض ، ونستطيع أن تتمثل فيه نمط ، المصري ، بصفة عامة ، فهو نموذج  
للرواطين المصري صادق التعبير عن خصاله وطباعه وعقائده وعن طبيعته وإيمانه  
وصدقه ورجولته وصرامته وعناقه وقت الجسد ، وعن حبه وإخلاصه ووفائه  
وظرفه وروحه العذبة التي عرف بها بين أبناء الشعوب العربية والشعوب التي  
اتصلت بمصر من قريب أو بعيد . وهو كذلك شبيه به في أنه لا ينسى نصيبه  
من الدنيا ومن اللهو والمرح ، ولكنه يجعل لهذا الجانب من حياته أوقاتا غير  
أوقات جده . ويجعله شيئا خاصا به لا يرى أن يطلع الناس عليه ، فهو بينه وبين  
نفسه فحسب وبين أخلص خلصائه من بعد .

ويتبادل الأب جوميه عن المسكنة الحقيقية للإسلام في حياة هذا الرجل  
الذي لا يخلف وقتا واحدا من أوقات الصلوات الخمس اليومية ، ويصحب أولاده  
في أوبة كاملة وسمت إلى المسجد لصلاة الجمعة ، ولا تكاد تكف شفتاه في صحوة  
عن ذكر الله ، إن أحمد عبد الجواد كما رسمه المؤلف مؤمن بوحداية الله ، وبأنه

غفور رحيم ، ولكن هذا الإيمان بوحداية الله الذى يحققه على كمال تشييعه لمذهب هارون لا يرعوى عن الاستبداد بسبب ذلك الايمان ، بل هو يرى فى الاستبداد صفة ملازمة للرجولة ، أما شهواته الحسية فهى فى نظره أمور طبيعية كالرغبة فى الطعام والشراب .

وأحد عبد الجواد يعلم ، وفى قرارة نفسه ، أنه لا يسير بما يرضى الله ؛ فعندما يسمع الخطيب فى المسجد يدعو إلى التوبة والصلاح فإنه على حد قول المؤلف « لم يكن السيد على شدة اتقائه يكف عن الدعاء الباطنى » .

وإذا ما انتقلنا إلى شخصية أخرى من شخصياته المكررة وقفنا على تلك الشخصية التى تمثل الانحلال الأخلاقى والاجتماعى كما يصورها محجوب عبد العلم فى « القاهرة الجديدة » ، وحسن كامل على فى « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها فى ياسين فى « بين النصرين » .

وتتمثل فى هذه الشخصية ملامح الفرد اللاتمنى واللامبالى ، الذى يقول « ملظ » لكل شئ . ؛ لتقاليد الدين والأخلاق ، فتجد محجوب عبد الدائم لا يمانع فى أن يلعب دور الزوج الصورى ، وهو أقرب إلى دور حسن فى لا مبالاته ويزيد عليه حسن شدة ارتباطه بالأرض وبفرائزه السفلى ، برغباته وشهواته ، وإن كان هذا الخلق يتجسم تماما فى ياسين بين النصرين ، فيصبح عبدا لرغباته وشهواته ، وثورا هائجا لا يبالى فى سبيل شهوته بشئ .

ولعلنا نقول ما هو هدف نجيب من وراء إبراز هذه الشخصيات فى قصصه أنه يخط نادر أم هو واقعى فى المجتمع ؟ ، ونصل إلى نتيجة واضحة هى أن المؤلف مرة أخرى لا يترب فى تحديد ملامح هذا القط كما لم يترب فى تحديد ملامح القط السابق ، لأنه يمثل أفرادا فى المجتمع المصرى ، فى تلك الفترة من الزمن التى غلب فيها اليأس على النفوس ، فظهرت اتجاهات اللامبالاة ، واللا انتباه ، وكان أن وجد بعض الأفراد فى هذا السلوك تنفيسا عن التوتر النفسى ، وتجاوبا طبيعيا مع الفرائز دون حد أو كبت . وهكذا وجدنا ياسين أعماقه وكالا



الجادين ، الذين لم يصلوا مع جدهما إلى شيء مما كانا يؤملان ، وكأنهما يطلبان شيئاً بعيد المنال كالقمر أو الشمس تخيل لهما ولا يحصلان منها على طائل ، أما هو فمربوط بالأرض ، أمه الأرض ، يرتوى من رحيقها ويشبع في ترابها .

وياسين مع ذلك شخص محبوب خفيف الظل ، عطوف على أخوته رغم أنانيته ، يسهم في حياتهم المشتركة ، ويشبع فيهم روح الفكاهة ، ويهتم بالأدب بقراءة الشعر القديم ، حتى أنه دفع بكال إلى تيار الأدب . فهو صورة عجيبة ، أراد لها المؤلف أن لا تكون منفردة مكروحة مع ما تمثله من حيوانية وأباحية ، وخروج عن الذوق العام خروجاً صارخاً بعض الأحيان ، حتى لكأننا نظن أن الكاتب إنما جاء ياسين في مقابلة أحد عبد الجواد ، فيكون ياسين صادقاً مع نفسه ومع غرائزه وطبيعته ، بينما لا يستطيع أحد عبد الجواد ذلك للحدود المحيطة التي تحوطه بها العقائد والتقاليد .

• ترى ريشة المؤلف تبتدع تخليط ملامح هذه الشخصية في رشاقة ودلالة بالغتين ، فيصوره لنا متبعاً السيدات والفتيات في الشوارع ، ولا سيما ذوات الارذاف ممن يثرن في نفسه دائماً الرغبات المارمة ، وكان لا يرى مانعاً من أن يتصل بأي امرأة حتى الخادومات ، ولم يكف بالزواج عن زوانته لأن من تزوجهن لم يستطعن أن يشبعن فيه هذه الحيوانية . لأنه لم يتمود أن يشبع من صنف واحد من الطعام ، ويظهر أنه كان لابد له من زوجة من طراز زنوبة ذات الماضي الخافل كي تنهم سلوك رجل مثله ، وصفته يوماً بأنه كالثور العطش السراح في حظيرة من الأبقار .

ونحاول أن نتبع ماضي هذه الشخصية فنجد أن الكاتب حاول أن يلقي هنا وهناك تفسيرات مقتضبة لسلوكها ، ترجع إلى عوامل الوراثة ، وإلى الظروف الاجتماعية المحيطة به ، والظروف العائلية والنشأة الأولى التي نشأ بها ، واضطربت فيها طفولته بعد طلاق أمه ، وأستتار تلك الأم ، وأماها له لإنشغالها برغباتها الخاصة مع رجال الحي .

ونجد الشخصيات الأخرى التي أشرنا إليها والتي تمثل هذا الانحلال أو اللامبالاة فمجبور في القاهرة الجديدة لا يحاول أن يتخذ موقفا إيجابيا في الحياة أثناء طلبه بالجامعة ولا أثناء تخرجه منها، بل يستغرق حياته كلها البحث عن الوظيفة وينتهي به البحث عن الوظيفة إلى أن يكون قوادا<sup>(١)</sup>.

وحسين في بداية ونهاية نموذج حاد الملامح لخط آخر، يرى فيه أنيس<sup>(٢)</sup> « النموذج البشري الذي يتحرك في إطار هذه الطبقة الاجتماعية، ويحمل في قلبه كل أوهامها وفرديتها، وعلى كتفه كل أوزارها وتناقضاتها، وهو في نهاية القصة يلجأ إلى التخلص من هذه التناقضات بحل فردي نموذجي عند كل فرد من البورجوازية الصغيرة، يبحث عن حل لأساته، ممزولا عن جذوره الشعبية الأصلية، هذا الحل هو أن يقتحر».

والخط الرابع من شخصياته هو الشاب المثقف صاحب القيم، ونراه في «على طه» في القاهرة الجديدة، وحسين في بداية ونهاية، وأحمد عاكف في «عات الخليل»، و«كال» في «قصر الشوق». وينشق هذا الخط إلى نموذجين حادين في شخصيتي أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت.

ويمثل هذا النوع الرابع عامة الشباب المثقف في مصر فترة بين الحربين العالميتين، الشباب الجاد الباحث عن المثل، والباحث لبلده عن حياة كريمة، والمتردد بين المبادئ والمذاهب والمقائد الفكرية، باحثا بينها عن حل لمشكلات بلده الثقافية والفكرية والاجتماعية. وقد بدأ هذا الخط مترددا في أعماله الأولى حائرا لا يستقر على شيء، تجذبه التيارات الحديثة، وأعضاء المدينة الغربية فيهرول إليها فلا يلبث أن يجد نفسه مفلولا إلى مجموعة من المقائد، والتقاليد تشده إلى أرضه ويبيته وتفكيره ونفسيته، فلا تمكنه من الانطلاق وراء تلك الأفكار الغربية، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع الرجوع إلى حاله الأول فيسعد بالجمالة كما سعد

(١) في المقالة المصرية من ١٩٥٨

الجيل السابق ، ويغمض عينيه كالنعام في موكب الزمن والمجلة تسير .  
ويأتى الحل الذى اعتدى إليه هذا الشباب المثقف في مصر في صورة أنشفاق  
حاد ، عود إلى أقصى العيين والتفكك بالتراث والسلف وأعتبار هذا خير حل  
لمشكلة المجتمع المصرى ، وبمعناه الآخر اندفاع إلى أقصى اليسار والخروج تماما  
عن نطاق السلفية وعن الكيان المصرى والذوبان في الكيان الدولى والاعتماد على  
الشيوخية الغربية كأسلم حل لتلك المشكلات .  
وعند هذا توقف بنا التفكير ، ولا نعدل عن الحق إذا قلنا إن نجيب محفوظ  
كان أميل إلى الحل الثانى .

وإذا كان لشخصيات قصصى أن تعظم بعض ملامح من نفسه فإن هذا النمط  
الآخر ضم كثيرا من ملامح نجيب محفوظ الفكرية والنفسية . يقول  
أحد زملائه (١) :

« وقد رأينا نجيب محفوظ فى أكثر من شخصية فى الرواية ( قصر الشوق ) ،  
رأيناه فى البطل الرئيسى كمال ، ورأيناه فى الكاتب المتصنى رياض قلندس ،  
ورأيناه فى ابن أخته أحمد إبراهيم شوكت ، وفى كمال ، وضع حيرته كلها ، وفى  
رياض قلندس ، وضع نزعة الفنية ، وفى أحمد إبراهيم شوكت ، وضع نزعة  
الثورية التى لم تكن حتى كتابة الرواية إلا مجرد خطوط غامضة أطلقها على هذه  
الشخصية حتى تتضح معالمها .

وفى نهاية التلازمة كانت أزمة الشك عند كمال ، الذى استولى على جوهر  
شخصية نجيب محفوظ . وقد بلغت ذروتها وأذنت بالانتهاء ، ونعم كمال شخصيته  
القديمة إذ بدأ يتجه نحو أحمد شوكت ، ويردد كلماته الأخيرة التى ألغها إلى  
فى المعتقل :

— لى أقمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت

---

(١) أحمد عباسى صالح فى مقال له بالجمهورية .

أعتقد أنها الحق، إذ التكرس عن ذلك حين وهروب، كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم مادمت قد اعتقدت أنها باطل، إذ التكرس عن ذلك خيانة.

وهكذا يبدو كالطراز لشباب المصريين من جيل ما بين الثورتين ثورة ١٩١٩ وسنة ١٩٥٢. وهو جيل قلق حائر موزع الهوى متصدع الشخصية، ضائع بين القديم والحديث مشقت الفكر والوجدان بين المثل والقيم. بين العلم الروسى المتوارث، والدم المادى الواقد مع حضارة الغرب. بين الثقافة الغربية الإسلامية التى أنتهت إلى هذا الجيل يابسة جامدة جافة العود، والثقافة الغربية المتفتحة والتى ترخر بكل معانى الانطلاق الذهنى والتطور العلمى والعمل فى ميادين الحياة المختلفة. ويقول جوميه: «ثم جلا لنا الاستاذ نجيب محفوظ عن طريق كمال أغراء الحياة الغربية وسحرها لدى أهل مصر الباقين على القديم، وسحر الأفكار الفلسفية الجديدة التى أستبوت هذا العضو الناشئ من أعضاء تلك الأسرة المحافظة».

وبعض شباب المصريين لم يقف موقف كمال الحائز القلق، وتعلم شباب الطبقة المترفة الغنية أو الارستقراطية التركية، أو التى تمت إلى أصل تركى أو أجنبى بسبب، فقد قبلت هذه الطبقة الحضارة الغربية فى بساطة ويسر، ولكن هذه الطبقة لا تهم فى أصالة فى طبيعة الشعب المصرى، ولا تهتم على الشخصية العربية الإسلامية، ولا على الجوانب الأصيلة التى تكون الشخصية المصرية، لأنها فى الحقيقة تعيش على هامش الحياة المصرية.

وهكذا نجد الحيرة والقلق يؤرقان كمال؛ أما حين شداد صديقه الغنى فقد نفذ يده من المغموم جيما ومن معه من على شاكلته وغرق فى التفرج، وأقبل على الحياة الغربية بكليتها وتفصيلها.

ويصور لنا الكاتب فى براعة صدام الفكر الحديث مع الثقافة والفكر التقليدى الموروث فى ذلك الحوار بين السيد أحمد عبد الجواد وكمال حول مقال دارون وأصل الإنسان. يقول نجيب محفوظ:

«حقه الرجل بنظرة متحفرة، هذا ما يدعونه بالعلم الآن؟ ألا لعنة الله على

العلم والمعاد . ماذا تقول هذه النظرية ؟ ، لقد لفت نظري عبارات غريبة تقول إن الانسان سلالة حيوانية أو شيئا من هذا القبيل ، أحق هذا ؟ . ثم يقول وقد علا صوته وهو يتساءل في الزعاج .

— وآدم أبو البشر الذي خلقه الله من طين ونفخ فيه من روحه ، ماذا تقول عن هذه النظرية الملية ؟ .

وكذلك عبر عن حياة كمال أمام هذا الشد والجذب بين تقاليد الفكر العربي الإسلامي وتحديات الفكر الغربي فقال : « طالما طرح كمال هذا السؤال على نفسه ، لم يكن دون أبيه الزعاجا ، ولم يغمض له جفن حتى الصباح ، وتقلب في الفراش متسائلا عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشرا ، القرآن إما أن يكون حقا كله أو لا يكون قرآنا ، إنك تحمل على لأنك لم تدر بمذابي ، لا لو لم أكن قد اعتقدت العذاب والله لا أذكر في الموت تلك الليلة . وقال بصوت خافت . — دارون صاحب هذه النظرية لم يتكلم عن سيدنا آدم .

وهتف الرجل غاضبا :

— لقد كفر دارون ووقع في حياكل الشيطان ، وإذا كان أصل الانسان قردا أو أى حيوان آخر فلم يكن آدم أباً للبشر . هذا هو الكفر بعينه . هذا هو الاجترار . الوقع على مقام الله وجلاله ، لئى أعرف أقباطا ويهودا في الصاغة وكلمهم يؤمنون بآدم . كل الأديان تؤمن بآدم فمن أى ملة داروين هذا ، إنه كافر ، وكلامه كفر ، ونقل كلامه أستبشار .

تلك التاذج الرئيسية لشخصياته الرئيسية في الرجال في الثلاثية ، أما شخصياته النسائية فمنها يتضح أن الكاتب لا يزال يرى في المرأة عنصر العنف الأنثوى ، وأنها أم قبل كل شيء . وأنها بهذه الصفة تكرر حياتها للظفر بزوج وأنجاب أطفال فيها إذا كانت مستوية ، أو قد تجعل منها أن تصاد رجل إذا أنكرت بها عن الزواج سبل الحياة .

وهو حين يصدر عن ذلك المفهوم للمرأة أنما يعبر عن وجدان مجتمعه الذي

كانت تعيش فيه المرأة إلى عهد قريب حبيسة بيتها سلبية حقوقها، على هامش الحياة العامة، اقتناعاً بهم خاطئ. لمعن الحجاب في الدين ورضوخاً لتقاليد توارثها المجتمع المصري عن بعض المجتمعات الإسلامية الأخرى كالتركية وغيرها من فرض ذلك الحجاب بتلك الصورة المزورة بالمرأة. والمرأة في عالم نجيب سلبية غالباً، تعيش لنفريها، فهي ربة بيت مثالية كأمينة في بين القصرين، زوجة مسلوكة الأرادة، طوع، وتمثل أقصى التطرف ناحية التقاليد والمعائد، وتقف في الطرف الآخر المقابل نادبة شدداد وسحيرة ابنة العامل وزوجة أحمد شوكت. وبين هذين الطرفين تتقلب تماذجه النسوية الأخرى نقيسة في بداية ونهاية، وخديجة وعائشة.

والمرأة التي انحرف بها طريق الحياة، أو المرأة العابثة القلوب، نموذج متكرر في قصصه من سامية، في القاهرة الجديدة إلى بور، في اللص والكلاب. وتشمل نقيسة في بداية ونهاية، وزلوبة في بين القصرين والسكرية، وه حيدة، في زقاق المدق.

وقد أحسن تصوير النموذجين بما يحدد دوره في كل قصة، فالنموذج الأول تمثله أمينة في صورة مقاربة في مثالياتها للنموذج الذي يصوره أحمد عبد الجواد، فذاك الزوج على جبروته يقابل هذه الزوجة في خنوعها واستسلامها لأمره، خاضعة لسلطانه تلمسح به وتنمن رضاه كالقطة الآليفة لا ترى في دنياها شيئاً آخر غيره وغير أولاده وبيتته. وقد فرض عليها الحجاب وارتضته استسلاماً أو اقتناعاً، وهي راضية بميشها كيفت نفسها عليه، لم تثر ولم تنذر ... وربع قرن من الزمان خلا وهي حبيسة هذا البيت، فلا تفارقه إلا مرات متباعدات لزيارة أمها بالخرفش، وعند كل زيارة يصحبها السيد في حنطور، لأنه كان لا يحتمل أن تقع عين على حرمه سوا. وحدها أو بصحبته.

وأمانة مثال للآم والزوجة مما في دماثة أخلاقها وحنانها وخوفها على أولادها ورعايتها لمصالحهم ومصالح أبيهم، ويكاد ينسيتنا تركيز المؤلف على

عرض هذه الحلال جمالها الذي لا يتحدث عنه القصة إلا قليلا ، فهي في اخلاصها ذلك صادقة ، وترفع يديها دائما للساء داعية :

واللهم أسالك الرعاية لسيدى وأبنائى ، وأمى ويادين والناس جميعا مسلمين ولعصارى حق الانجليز ياربى وأن تخرجهم من ديارنا لكراما انهمى الذى لا يحبهم ، وهى تقية ورعة ، وازعها الدين متفتح لا ينفل ، وهى هدف طيع للتقاليد والمعائد القديمة تفرخ فى نفسها وترتفع ، فهي تؤمن بالعفاريات وتحافظهم ، وهى فى تقواها يقتنن لديها الخوف من العفاريات والجن بالولاء لسيدنا الحسين ، وقد ترسل خادماتها الوفية لتستشير عرافا عسى يغبرها بقرب زواج ابنتها خديجة . وهى تساعد ابنتها الصغير كمال فى استظهار سور القرآن ، وتستفيد من ذلك لتعميق معلوماتها الدينية . ويصورهما لنا الكاتب عاكفين على سورة الجن ذات مساء (١) .

وقد ورثت بعض خلالها تلك عن بيتها وتربيتها الاولى ، فهي ابنة شيخ من العلماء رجال الدين ، فرض عليها الحجاب وتزوجت صغيرة ، ولم تعلم سوى القراءة والكتابة وبعض سور القرآن .

أما خديجة وعائشة ابنتا أمينة فهما صورتان تقربان أو تبتعدان عنها بعض الشيء ، ولكنهما تحتفظان بالسلمة الرئيسية ، سمات ربة البيت ، والزوجة والابن . وخديجة وعائشة فتانان تألفتا الشخصية كثيرهما من بنات عصرهما . نالنا قليلا من العلم ثم حجبتا بالمنزل فى انتظار الزوج المرتقب ، وعاشتتا منذ هذه المرحلة المبكرة لصباهما إلى أن تم نكحهما وتفتحت أنوثتهما ، ولا أمل لهما فى شئ من الدنيا غير الزوج الذى يطرُق الباب فيأخذهما إلى عالمه الجديد بيت الزوجية .

وهذان التودجان قريبان من شخصية سنية فى عودة الروح ، لتوفيق الحكيم . وخديجة كبراهما شديدة التعلق بعمل المنزل ، وأقل حسنا وجمالا من

عائشة ، ذات أنف طويل ، على ما ذكرنا من وصف المؤلف لها ، تنار من أختها  
بجمالها ، وأفعال الحظ والحطاب عليها .

أما عائشة فجميلة مفتونة بجمالها حباها الله حسنا وطبعها رقيقا ، يشغلها حسنها  
بالوقوف أمام المرأة ساعات طويلة ، ولا تهتم بأعمال البيت ، وتعييبها في نظر  
أترابها مخافتها ، وتحاول أمها تسميتها وتظل عائشة الفتاة السطحية التفكير قليلة  
الاهتمام بشئون المنزل حتى يتاح لها الزواج بشخص لا هم له إلا المزاوج والكأس  
والطرب والفناء . ووجد عند عائشة استعدادا لهذا فأقاما دنياهما الخاصة التي  
تختلف عن دنيا خديجة وزوجها وأولادها . وقد حرصت أن تكون أما كأمينة  
تقوم على تربية أبنائها وتشتتهم كأحسن ما تكون التربية والتنشئة ، فكان لها  
ما أرادت .

ولإذا ما أنقلنا من هذا النموذج السوى للمرأة إلى النموذج الآخر ، إلى المرأة  
العموب التي تنلج بالحلب والجنس ، وأن اختلف الفرض في كل شخصية تلعب  
هذا الدور في قصصه ، فهو في فتاة القاهرة الجديدة مجرد تجارة جسد ليس فيها  
أرضاء ما أو طموح ما سوى الحصول على المال للأسرة الفقيرة لحاجتها إليه حتى  
تميش ، أما عند فقيصة فيختلف الفرض بمحض الاختلاف ، فقد اضطرت اضطرازا  
إلى بيع الجسد ولكن تحت عوامل نفسية كامنة فيها ، فتنتهن جسدها ولا تكتفى  
ببيعه ومذله للشهوة ، وكل ذلك أدتها إليه عقدة الدمامة التي كانت تحبسها في  
أعماقها مع ما وهبته من جسد فائر أنشوى . أما تجارة الجسد عند حميدة فوسيلة  
لا غاية ، ليست وسيلة لكسب المال فحسب ، بل وسيلة إلى حياة جديدة غير  
سياة الزقاق التي ألفتها وتحت من أعماقها أن تديرها ، وأن تجد طريقها يوما إلى  
القاهرة الجديدة ، المليئة بالأضواء والحياة ، والبهجة واللهو ، تنعم فيها بجمال  
الحياة ونعيمها من ملابس ومسكن ومأكل .

وهناك لقاء محترقات يتردد ذكرهن هنا وهناك ، وأشهر نموذجين لهما  
زنوبة العوادة في بين الفصرين ، ونور فتاة الليل في اللص والكلاب .



وتختلف نور عن ذنوبة وغيرها ، فلم تعد نفسها ميتة ، ولم تعد مجرد امرأة ساقطة تمرّض سلعها وتفلّ في الجن ، إنما هي إنسانة تحب ، ولها قلب يخفق ، ولها عاطفة رقيقة لم يضيئها المهر ولا طول امتنان الهوى الرخيص .

وتغير هذا النموذج في المرأة العرب المنحرفة ، كتغير النموذج في المرأة السوية ، يدل على تغير طرأ على نظرة نجيب محفوظ للمرأة في مجتمعه .

وتجدد عالم نجيب محفوظ الأدبي عالماً حافلاً غريباً حاشداً بنماذج أخرى كثيرة متعددة ومتنوعة وإن تشابهت في سماتها أحياناً كثيراً من شخصياته الرئيسية ، فهذه الشخصيات الثانوية تجمع مسوخاً وصوراً كاريكاتورية لا تماط من البشر تدعو للتأمل والاهتمام . يقول محمد نجم .

« ونجيب محفوظ يعنى بشخصياته الثانوية عناية عظيمة ، وبقدماً لنا جذابة مقبولة دائماً ، شأنه في ذلك شأن ديكنز ، وقارنّه ينسى الكثير عن الشخصيات الكبيرة ، ولكنه لا ينسى بحال شخصيات زبطة استاذ الشاذين أو صانع الباهات ، وحسنية الفرائد ، والست سنية عفيفي ، والمعلم كرشة وعلى صبرى مطرب شوارع كلوت بك ... » (١)

ولا يكفي في رسمه لشخصياته بمجرد رسم الظاهر ، والسلوك ، بل يعطى الملامح النفسية الباطنة أيضاً ، ويعطى أبعادها ، ثم يحركها في القصة بدقة وعناية حسب الخطوط التي رسمها لها . وقد يبدو في هذا موضوعياً ، بمعنى أنه لا يتدخل في خطوط شخصياته ، أو في آرائها وأفوالها ، بحيث يبدو وكأنه يقحم نفسه عليها اقحاماً ، ولهذا لا نلاحظ ما قد نجده عند بعض كتاب القصة من انقسام في شخصيات قصصهم ، لبعد ما بين معالمهم وما يفعلونه أو يتفكرون به ، بحيث أن تتصرف الشخصيات أو تتكلم بما لا يتفق ومستواها الفكري ، وبحيث يبدو موضوع أن الكلام كلام المؤلف نفسه والرأي رأيه .

ولكن نجيب يتدخل في خطوط شخصياته بطريقة أخرى فيجعل عليها ويقسو

(١) فن القصة ص ١٠٢

قسوة شديدة أحيانا حتى يرهقها عتاء ، ويكبدها فرق طاقاتها ، أو فوق ما يتكبد الإنسان العادى نظيرها فى الحياة الواقعية .

وهو مفرم بتعذيب شخصه ، أو باختتام حياتهم بفضيحة ، ولعل ذلك ناتج من طابع المأساة عامة والذي يحتم بظلاله على قصصه جميعا . يقول نجيب محفوظ ينسج على شخصياته ويرهقها بالمظالم ، ويلهب ظهرها دائما بسوطه . وذلك كي يبين أثر المجتمع القاسى عليها ، وعدوان الطبقات بعضها على بعض ... بل كثيرا ما يقودها إلى الانتحار أو الانهزام التراجيذى من الحياة بسهولة .

#### اتجاهه التكرى والاجتماعى

ويرتبط اتجاهه الاجتماعى فى القصة بأبرز العوامل التى توجه المجتمع وتؤثر فيه سلبا وإيجابا . وأظهر هذه العوامل الوضع الاقتصادى ، والدين ، والتقاليد . ولنجيب موقف معين من الدين ومن التقاليد ، يظهر فى قصصه جميعا فى صور وظلال واضحة شديدة الوضوح ، أو خافية لا تبدو منها سوى خيالها الخافتة ولكنها تدل على الأصل .

ويبدو فى الظاهر مؤثرا العافية من ناحية الدين ، وإن كان ينظر إلى الأوضاع الدينية السائدة فى العصر نظرة عدم الرضا ، الذى قد يبلغ السخط والثورة عليها أحيانا ، فيرى فى بعض تلك الأوضاع مخدرا للناس . وملطفا من المأساة ، ومن الوضع المشين الذى وضع الناس فيه ، وساعد على الرضا به ما وقر فى مفهومهم خطأ من إقرار الدين لهذا الوضع ، لأنه يدعو إلى القناعة والرضا ، والتوكل والتسليم ، وما إلى ذلك . مما شاع فسادا ، أو ساعد على شيوعه طبقات السادة والحكام ، ومن كان من صالحهم أن يسود هذا الاعتقاد فى طبقات الشعب ليظل غافلا سلب القدرة على الثورة ، والتطور ، والتحرر . وقد يرى فى الدين أحيانا ملجأ بلجأ إليه الأفراد من عجز أو قصور ، أو قلة حظ فى الحياة ، أو لدفع شر أو جلب خير قريب ، وتارة يرى فيه البرقع يتخذه بعض المعضلة لينفخوا تحتها الآثام والشور ، وينفذوا من خلاله إلى البسطاء من الناس .

ولنتبع هذا العصر في ثلاث من قصصه : زقاق المدق ، وبين القصرين ،  
والص والكلاب . فنجده يختار ليثل الدين مجموعة من الشخصيات الشاذة ،  
الهامشية ، كالشيخ الدرويش أحد المجاذيب الذين يكثرون حول الأضرحة وفي  
المساجد يتاجرون باسم الدين ، ويرتزقون من الذبور أو من الإحسان ، فيعيشون  
دائما متعلقين على موائد المجتمع ، ويدخلون على الناس مداخيل شتى ، منها أنهم  
مقربون ، وأنهم من ذوى البركة والخطوة ، وأن دعواتهم مقبولة مستجابة... الخ

ويمثله في الزقاق كذلك شخصية أخرى أكثر اعتدالا هي شخصية السيد رضوان  
الحسيني ، فالدين يكسبه في المجتمع إحترام الناس ، ويعمله مسموع الكلمة بينهم ،  
وهو في اعتداله واستقامته وجبه للخير يمثل المعلن الخير في الدين ، ولكنه مع ذلك  
لا يبدو شخصية إيجابية فعالة .

وإذا ما عرضنا للفصل الثانية بين القصرين ، نرى موقفه من الدين أكثر وضوحا  
بل لعله جعل الدين يلعب دورا أساسيا في حياة البطل السيد أحمد عبد الجواد  
وحياة أسرته . وتبدأ بالسيد أحمد عبد الجواد فنلاحظ أن الدين يلعب عنده دور  
البرقع الذي يخفي وراءه وجهه الآخر ، وإن اضطر أن يكشف عن ذلك الوجه  
أمام الشيخ عبد الصمد الذي جاء يعاتبه على انحرافه ، وتبدو في صلة أحمد عبد الجواد  
بالدين جبريته ، تلك التي جاءت بطريق الوراثة ، والوضع الاجتماعي ، أو هو  
متمثل فيه بالآية القرآنية ( هذا ما وجدنا عليه آباءنا ) .

ويظهر الدين مثالا في الشيخ عبد الصمد الذي يتخذ الدين حرفة يرتزق من  
ورائها ، يأخذ على نصائحه ووعظه أجرا ، هو أرطال من السكر وأوقيات من  
الشاي ... أو ما مائلها .

ويظهر رجل الدين مرة أخرى في خطيب المسجد الذي يتخذ الإمامة والخطبة  
مهمة يؤديها كما يؤدي كل موظف وظيفته ولا يسأل بعد ذلك إن كان طابق بين  
قوله أو عمله أم لا .

ويلعب الدين دورا في حياة أمينة ، فهو بالنسبة لها شيء لازم كالطعام

والشراب ، يجرى في عروقها يجرى الدم وتقف منه موقف التسليم ، لا تسأل ولا تجادل ، فكل ما جاء به ، تؤمن به وكل ما نسب إليه كذلك مصدق لديها ، فهي مؤمنة إيماناً مطلقاً . ويختلط الدين في نفسها بالتقاليد وبمجموعة من العقائد الفاسدة التي خلفتها عهود الضعف والظلام ، ويختلط كذلك بالخنوع والخضوع والرضا والقناعة والرضا ، والاعتقاد في الاحجية والجن والعفاريت .

وفي القصة الثالثة ، القاص والكاتب ، يلعب الدين دوراً كاملاً مثلاً في الشيخ الجنيدى الزاهد القابع في خلوته على حافة الصحراء ، أو على حافة الحياة بين المدينة الصحابة . وتلك الصحراء مدينة الموت والعدم . ويلعب الشيخ الجنيدى دوراً رمزياً في القصة إلى جانب دوره الحقيقي في حياة البطل . والشيخ الجنيدى شيخ طريقة من الطرق الصوفية ، أتباعه جماعات من الناس من الطبقات الفقيرة والعاملة يلجأون إليه بعد الفراغ من متاعبهم في المدينة . فيجدون الراحة في رعايته ، والطمانينة . ويأتون معهم بكل ما يقدرون عليه للشيخ في سبيل أن يبسط عليهم رضوانه وعطفه ، وهو مستعد دائماً لأن يبسط هذا الرضوان والعطف ، ولا يسأل من التجأ إليه عما أجترم ، بل بابه مفتوح دائماً للجميع .

وقد بدا من نجيب في الثلاثية موقف التسامح الدينى وعدم التعصب ، وربما رأى في التعصب خطورة على وحدة الأمة المصرية التي ينبغي أن تواجه الصراع السياسى بصفتها متعصباً يجمع الاقباط والمسلمين جنباً إلى جنباً ، كذلك رأى في التعصب الدينى موقفاً غير إنسانى إلى جانب أنه غير وطنى ، ويصور ذلك في الحوار الذى أجراه بين كمال وزميله القبطى رياض .

فقد جاء على لسان رياض :

— لا تؤاخذنى فقد عشت حتى الآن دون أن أصطدم بمشكلة العنصرية ، فند البداية تقنعنى أُمى أن أحب الجميع ، ثم شبت في جو الثورة المطهر من شوائب التعصب ، فلم أعرف هذه المشاكل . ويرد عليه كمال قائلاً :

— المرجو ألا تكون ثمة مشكلة على الإطلاق . يزعم أن أصابعك بأننا

لشأننا في بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصبا ، ولكن من يستمن بحق إنسان في أقصى الأرض لا في بيته فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعا . وبعد مرحلة الثلاثية ، وما فيها من مواقف تطرح قلقه الدين في صورة ما تعرض له الدين من ابتذال على أيدي بعض المتأجرين به ، أو المتساقطين ، وما تبعها من صور مختلفة للدين ليست من طبيعة الدين في شيء ، نحس بنجيب محفوظ مجددا البحث في هذا الطريق ، مرتادا من جديد طريق الجوابين المتساثلين في أولاد حارتنا . ليرتاح إلى أساس فيه ، وليصل إلى شاطئه . أمين يرقد عليه مطمئن القلب ، ولا شك أنه أهدى بعد في النص والكلام إلى أن الدين هو الراحة التي يلقي إليها الإنسان المكدود بارزاته وهمومه فيجد فيه راحة واطمئنانا ، فنسكن نفسه إلى حين .

وتطور اتجاهه السياسي وتقلب بتقلب الأحوال السياسية التي عاشتها مصر منذ ثورتها الشعبية سنة ١٩١٩ إلى ثورتها الشاملة سنة ١٩٥٢ ، وظهرت آثار هذا التغير السياسي فيما ألف من القصص على مدى عشرين عاما .

وإذا ما اعتبرنا نجيب محفوظ من أبناء جيل فترة ما بين الحربين العالميتين ، أمكن لنا أن نفهم أساسا لهذا التغير والقلق السياسي ، كما تصورنا قلقه الديني ، ففي مطالع صباه الأول عاصر تعلق المصريين برعاية سعد زغلول ، ورجاءهم فيه وفي الوفد للتغيير والعمل على جلاء الانجليز عن مصر ، وبناء مجتمع متبادل القوى . ولكن ما لبثت آمال المصريين أن ترعزت بوفاة سعد وتقلب الأحزاب السياسية وتمارضها ، وتردى الأمة نتيجة ذلك في فوضى سياسية عارمة لعبت فيها الأحزاب والانجليز والسراي أدوارا مخزية .

وقد صور نجيب موقفه على لسان بعض شخصياته ، وإن بدت روحه غير واضحة تماما . وحاول أحد أصدقائه من الكتاب (١) تجلية هذا الموقف فقال : وإنني أذكر أحاديث طويلة حادة بينه وبيننا نحن الشبان الجدد في أول لقاء منذ خمسة

(١) أحمد عباس صالح في الجمهورية عدد ١٩٦٠/٢/٢٠

عشر عاما ، كان لإنسانا شاكا لا يكاد يقطع رأى فى شيء ؛ يحمل حجة إثباته وحجة قضيته فى آن واحد ، الوصول إلى الحقيقة لفرح محير . وكان بالنسبة للوضع السياسى ساخطا سخطا سلبيا ، وقديما على طريقة بطل الثلاثية كمال أحمد عبد الجواد ، وقديما بالمطرفة . ساخطا على الوفد بهفله ، وفيما عدا ذلك لا تجد عنده عقيدة فكرية يؤمن بها ويتحس لها .

ولعل هذا الموقف الغامق الذى ينضج بالشك هو الذى وجهه إلى الحيداد والموضوعية فى كتابته ، وهو حيداد عسير من الصعب على الإنسان أن يلتزمه ، إلا إذا كانت نفسه على فرط ما فيها من قلق وشك تامل الأشياء والمواقف معاملة واحدة لا تمايز فيها ولا إشار ، وهذا استمد منه أول وأهم عنصر فى واقعيته التى تساوت فيها الأحداث .

وإذا ما أردنا تتبع ذلك الخط السياسى والاجتماعى ووصفه قبيل ثورة ١٩٥٢ ، فلنما نصفه بأنه يتبع السخط على الأوضاع السياسية والاجتماعية التى تسود البلد ، والتى أدت إلى الانحطاط الذى سادها وشاع فى أرجائها ، وربما بدت فى أفق الحياة المصرية بعض التيارات السياسية الجديدة التى أمل المصريون على اختلاف فئاتهم فيها خيرا ، مثلة فى الإخوان المسلمين ، والشيوعيين . وقد أستبوت هاتان الفئتان عددا من شباب المصريين ومثقفهم وفق ميولهم وتكوينهم الفكرى والاجتماعى . وربما وقف تحجب كذلك من هاتين الفئتين موقف التردد ، لا الحسم فلم ينحز صراحة إلى أيهما وإن بدا لبعض النقاد أنه مال بفكره وعاطفته بعض الميل ناحية الشيوعيين ، كما جاز فى ختام السكرية . ولكننا لا نرى هذا الرأى واضحا ولا صريحا ، إنما لا نزال نرى فيه التردد فى الأمل بين الفئتين .

ولعل قيام ثورة ٥٢ كان دافعا له لأن يتخذ موقفا بينا ، وخاصة بعد أن تحددت اتجاهاتها الاشتراكية ، وقد أعلن عن ذلك بنفسه فى حديث أجراه معه أحد محررى مجلة آخر ساعة (١) ، إذ سأله سنة ١٩٥٧ عن آرائه السياسية ، فقال

(١) مجلة آخر ساعة . عددها الصادر فى ١٠/٩/١٩٥٧

لأنه مناهض للرجعية ، وإن المثل الأعلى الذى يقترحه على الجيل الحالى هو الاشتراكية ؟

ولكن إلى أى مدى حدد إيمانه بالاشتراكية فى قصصه ؟ ، وهل فطنت مؤلفاته بعد ١٩٧٠ بمفاهيم الاشتراكية ، أو ما يرجوه من التغيير فى المجتمع ؟ . لقد جاءت قصصه : أولاد حارتنا ، والاص والكلاب ، والبيان والحريف ، والطريق تحمل مفاهيم جديدة ، ومضامين جديدة للحياة تختلف عما سبقها من أعماله ، قول كانت هذه المفاهيم تدعم الاتجاه الاشتراكي أم تكفى بالثورة والفردي ، والتنشيط بضرورة التغيير وحتميته ؟ . الحق إن هذه الأعمال لا تحدد الطريق ؛ إنما هى تجوب وتكشف وتبحث وتمانى فى البحث ، ولا تستقر على موقف ؛ مما دعا بعض النقاد إلى أن يأمل فى الأعمال المستقبلية لتجيب بحفوظ طوراً ثالثاً يحدد فيه الطريق (١) .

### طريقته الفنية

قد يكون من الصعوبة بمكان أن تقطع باتجاه فني واحد محدود لتجيب محفوظ ولكننا لا نخطئ كثيرا إذا ما قلنا إنه اتخذ عدة اتجاهات فنية أثناء تطوره الفني منذ بدأ يكتب قصصه الأولى . ونرى أن أهم معالم الاتجاه الفني تتضح في :

#### أولا - الاتجاه الواقعي المختلط بالرومانسية

##### ثانيا - الاتجاه الواقعي الطبيعي

##### ثالثا - الاتجاه الایحائي الرمزي

وعلى ذلك تكون الواقعية قد غلبت على تجيب محفوظ ، وإن تمكن غير خالصة ، تبعاً للرحلة التي يكتب فيها ، والتأثر بالجو العام الأدبي السائد أو بقراءاته الخاصة وتأثرها .

ولم يتم تجيب محفوظ نفسه بأن يتبع خطاً فنياً موحداً ، وإنما كان يختار من الاتجاهات الفنية ما يروقه فيكتب به . يقول : هذه الاسماء لا تمنى إطلاقاً ، وأى لسان يعرفني بصدق من أكون يشيدني ويفيد الأدب معاً ، وأنا شخصياً لا أفاضل بين الأعمال تبعاً للدارس ، وإنما العمل الفني ينقسم في رأيي إلى جيد وراسخ ، وسأجد النوعين في كل مدرسة من هذه المدارس ... وفي مدى على واجتهادى - والله أعلم - أشعر أنني أقرب إلى الواقعية من أى شئ آخر .

كذلك رأى كثير من الكتاب والنقاد الذين اهتموا بدراسة أدبه غلبة الواقعية عليه في كتاباته وخاصة إلى المرحلة التي انتهت بالثلاثية (١) . ويقول أحدهم : ... ونجيب محفوظ يستطیع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية والشخصيات ، وقلنا رأيت أنه يتعصب لرأى أو يهاجم رأياً .. ومن هذه

(١) راجع مقال ادوار الخراط من « عالم نجيب محفوظ » مجلة المجلة ومقال محمد جعفر « نجيب محفوظ الحكايات الذي آمن بالواقع والتاريخ » مجرودة الجمهورية عدد ١٠٢٢/١٢/١٩٦٢



الزاوية كون رأيا في الأدب أو نظريته في الأدب ، وهي نظرية شديدة التسامح ،  
تعقد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية ، حتى  
لأنه أول ما يقابلك يقول : أسألك عن معنى الأدب في ذهني ، فإذا سألته انطلق  
يقول : الأدب كله واقعي ، وإذا كان هناك اختلاف بين أدب زمن وزمن آخر  
فيرجع لاختلاف اللغة الفنية فقط ، والذي يتغير هو اللغة أو النظرة إلى الواقع  
أما الأدب فهو دائما يرجع لحقائق في واقع الإنسان سواء كفر أو كرجع ،  
فالأدب الإغريق على هذا النحو واقعي ، كل ما هناك أنه كان يتطلب لغة عقلية  
تناسب الذين يحاط بهم ، فالتناس أيام الإغريق كانوا يعتقدون بالآلهة ، والقضاء  
والقدر ، ولذلك أصبح لأدبهم الطابع الأسطوري ، ولكنه مع ذلك أدب واقعي  
لأنه يستند إلى الحقائق الإنسانية المعروفة في هذا العصر .

ويسأله الكاتب :

— يعني أنت لا تفرق بين الواقع والنظرة إلى الواقع أو الأسلوب العقلي  
كما تقول .

فيجب — لا يمكن أن تعزل الواقع عن النظرة إليه . فكيف أعرف الواقع إلا  
عن طريق نظري إليه ؟ وكلما كانت وسائل في تعرف هذا الواقع قليلة  
كانت معرفتي بالواقع قليلة كذلك ، لكن ما عرفت عن طريق هذا  
النظر هو الحقيقة الواحدة بالنسبة لي .

— على هذا .. هل تستطيع القول بأن الأدب الرومانسي واقعي ؟ .

— نعم ففي عصر ازدهار الإحساس بالفردية يتغلب الخيال والعاطفة واللغة  
الفنية هنا يجب ألا تخلو من العاطفة ، وهذا ما تسميه بالرومانسية ، ثم في عصر  
سيادة العلم مثلا تسود الملاحظة الدقيقة والمنطق والجبرية العلمية ، ولهذا ظهرت  
الواقعية التي نعرفها اليوم .

لأنما كل هذه المدارس واتمية لأنها تعالج حقائق في واقع الإنسان . وأحرب  
مثلا من الأدب المعاصر بتوفيق الحكيم ، فعودة الروح ، وأهل الكهف قصتان

مختلفتان في الظاهر ، عودة الروح يقال إنها من الأدب الواقعي ، وأهل الكهف يقال إنها من أدب البرج العاجي ، ولكن اعتبرهما الجزء الثالث من عودة الروح وأفسرك ذلك . عودة الروح الأبطال فيها واقعيهم ثورة ونهوض وتفاؤل وفي ختامها ينسون مشاكلهم الخاصة ويندبحون في مبدأ عام ، وهذا كان واقع الثورة في ١٩١٩ ، ولكن في أهل الكهف تجد نفس الأبطال بعد أن تغير واقعيهم ، فالثورة التي كانت ناجحة بدأت تنشل فشعروا بالقرية نحو واقعيهم الجديد ، وهربوا منه وعادوا إلى الكهف . (١)

وعلى ما في هذا الحديث من الخلط بين مفاهيم المذاهب الأدبية ، ولا تدرى إن كان من نجيب محفوظ أو من نازك ، إلا أننا نقبل بوضوح أن نجيب محفوظ يحاول تحت وطأة الحاج النقاد فيها يبدو من أنهاه بالخلط بين المذاهب الفنية أو عدم التزام نهج واضح الواقعية حاول الدفاع عن طريقته بتلك الصورة التي يجمع فيها الاتجاهات الأدبية كلها قديما وحديثا في واحد .

ولا نهتم كثيرا لهذا الخلط قدر اهتمامنا بما قلناه من أن نجيب محفوظ جمع في كتاباته ملامح من الاتجاهات الأدبية الغربية ، إلا أنه بدأ فيها سبق المرحلة الأخيرة — بعد الثلاثية — يغلب الواقعية .

#### الاتجاه الأول - الواقعية المختلطة بالرومانسية

ويظهر بوضوح في مجموعة قصصه التاريخية التي بدأت بها حياته الفنية ، وهي عبث الأقدار ، ودراد وبيس ، و كفاف طيبة ، وكان اتخذ من التاريخ موضوعا ليضمته انفعالاته ، ومواقفه من الحياة والمجتمع هو نفسه أثر رومانسي . وقد استغل الرومانسيون التاريخ استغلالا واضحا في تعليق ما أرادوا تعليقه من الذكر ، وبما أرادوا به من المثل ، والهروب من الواقع إلى صفحاته واسترواح الحياة المائتية بخلفونها من جديد ، ويلونونها بهومهم ومواجدهم .

(١) مقال أحمد عباس صالح من نجيب محفوظ بالجمهورية ١٠/٢٨/١٩٦٠

وكان نجيب محفوظ كذلك في تلك القصص التاريخية ، كان يحس بوطأة واقعه الشديدة على نفسه ونفوس الناس من حوله ، ويكاد يرى الظلام غاملاً يلبس بين أسدافه بصيصاً يبشر بأمل . ولا جرم أن يؤمن بسطوة القدر ، والمكتوب ، ولعبه بمصائر الناس ، وأن ينظر إلى الخلق وكأنهم الدمى بين يدي مصيرهم المحتوم . وظل هذا الأثر يراوده ويتمقبه في كل ما كتب بعد ذلك ، ولكن على اختلاف في الدرجة . وقد ظهر هذا الأثر في المرحلة الثانية التي يحلو لبعض النقاد تسميتها بمرحلة الاتجاه الاجتماعي المعصرى ، فقد ظهر على أشده في « بداية ونهاية » ( سنة ١٩٤٩ ) ، بل إن أحد النقاد<sup>(١)</sup> يرى أن هذا الأثر لازمه حتى أعماله الأخيرة ، وعلى التحديد في « اللص والكلاب » .

وربما نمزو هذه الرومانسية إلى نشأة الكاتب في عصر غمرته الرومانسية ، وكان الأدب كله تغلله غلالات الرومانسية من المنفلوطى إلى عبد الرحمن شكري إلى المازنى ومحمود تيمور ، وكانت كتابات هؤلاء الأدباء ، وما نقلوه من الآداب الغربية تدور في الفلك نفسه . فمثلاً عن أن حالة مصر السياسية والاجتماعية كانت تدعو إلى السخط والتشاؤم المشوب بالحزن ، والرغبة الجارحة في التغيير رغم ما يحيط بالجور من ظلام اليأس .

وربما كان الكاتب نفسه يعمل في أعماقه بذور الرومانسية ، لنشأته في الطبقة المتوسطة التي ترعرعت فيها مفاهيم الرومانسية وازدهرت .

ولكن هذا الاتجاه لم يعطف على السطح في أعمال نجيب الثانية ، بل غلب عليه الاتجاه الواقعى الذى رحب به أسلوباً كما قال في حديث له . عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نغمه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في حاجة إلى هذا الأسلوب ، فهي في الاختيار فقط لقد اخترت الأسلوب الواقعى ، وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير من فى هذا

(١) لويس موسى في الأهرام ١٦/٢/١٩٦٢ وضمنه كتابه « دراسات في الأدب والقد »

الوقت كانت فرجينيا وراف تهاجم الأسلوب الواقعي، وتدعو الأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت مثلها على الأسلوب الواقعي الذي لم تكن تعرفه حينذاك» (١).

وقد بدأ من الواقعية أو اختارها كما يقول، ولكن على أية صورة كانت واقعيته؟ لقد بدأ نجيب حين اختار الواقعية أسلوبا وأنجاسها في تلمس الأرض لها فاختار قطاعات من الحياة، وعالجها بطريقة التسجيل والتصوير والسرود وتقديم التفاصيل الدقيقة، وكان من الدقة في ذلك بمكان، حتى إن بعض قصصه الاجتماعية أعتبر تسجيلا وتاريخا للقاهرة القديمة في الجيل الماضي. ويصف لنا طه حسين قصة بين الفصرين فيقول: «والقصة اجتماعية بأدق معاني هذه الكلمة لأنها تصور بيئة مصرية معينة في عصر بعينه من عصور هذا القرن، تصور بيئة رجالها من التجار المزمعين في الأحياء القديمة من القاهرة وفي أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها، ولعاقبها من المحصنات الدافلات المحجبات، اللاتي لم يبلغن التطور الحديث بعد، فليكن تحتفظات بمادات القرن الماضي في البيئات المصرية الخاصة، وشباب مختلفون يمتازون بما يمتاز به الشباب في أي عصر من عصور الانتقال» (٢).

وإذا كان بعض النقاد قد اتهم نجيب بحفظ بأنه في واقعيته تسجيل، وأنه لا يختار عما في الواقع أو يلامسه من تجارب اختيار الفنان الاصيل، فإن بعضهم الآخر قد ذكر أنه يخطئ. من الناس من يدرجونه على الخاففة بين الاتجاهين الطبيعي والواقعي، بدليل بعض ملاحظات في بنائه الفني كاستخدامه لمعامل الرواية. فإياخذ من الرواية لا يدع منها عاملا حاسما في التطور وما يجتمع إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به الواقع طبق الأصل، وإنما يضيف عليه دلالات خاصة في حاجة إلى التأني والتأمل» (٣).

(١) من حديث أجراه به أحد عباس صالح على صفحات الجمهورية بتاريخ ٢٨/١٠/١٩٦٠

(٢) من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين ص ٨٠

(٣) أزمة الجنس في القصة العربية لعالي حكيم ص ١٨

ودافع أنصاره بأن هذه الاتهامات التي توجه إلى واقعيته فيما يتصل بالتسجيل والسطحية وأسلوب المرد ليست على تلك الصورة التي جسمها معارضوه ، بل الحق إنه مختار . يقول غالي شكرى :

« إنما هو اختيار قطاعا إنسانيا يتجاذب ما فيه من خبوط معقدة ومتشابكة ، ويحاول أن يستكشف كيائها المعقد المتشابك ، وينظره ذلك لأن يمياً بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهوم عام للمجتمع والإنسان »<sup>(١)</sup>

وانجيب محفوظ رأيه الذي عبر به عن مفهومه في الاختيار ، فقد سأله محرر « الجمهورية » عن الشروط التي يجب توافرها في الكاتب الحديث لكي يحسن الرؤية ويعبر تعبيراً صادقا عن عصره فقال : الجواب بديهي . أن يفهم عصره .

— وكيف يفهم عصره ؟ —

— بكافة الوسائل المعترف بها ، يمتد يضيف إلى التجربة الشخصية المنهج العلمي إلى جانب الإلهام والإحساس الشخصي طبعاً ، فقديمًا كان الفنان يعتمد على إلهامه وحده ، ورؤيته هنا تشبه الرؤية العادية ، أي يكتفي بتجرد النظر بعينه ، أما الآن وفي عصر المجهر والتليسكوب ، فنحن نرى أشياء ما كنا نراها قبل ذلك ، ولهذا يجب أن يعتمد الفنان الحديث على المنهج العلمي .

— معنى ذلك أن الكاتب لا بد أن يكون موضوعياً وهو يكتب ، أي لا يتحيز لفكرة معينة تأق ويخضع لإحساس معين .

— سأضرب لك مثلاً بقصة بداية ونهاية ، ففكرة هذه القصة جاءت بسبب مجموعة من الناس كنت أبعثهم هم أبطال القصة ، عرفتهم في صباي ، وكانوا مجردين من الحياء ، ويستولون على مصروفى مستغلين يؤسهم أو يحتالون على يثقي الطرق لادفع لهم ثمن تذكرة الترام ، كنت أعلم أنهم يستغلون عاطفتي للاستحواذ على

(١) غالي شكرى في أزمة الجنس ص ١٨

وعلى مالى القليل ، ولذلك فكرت فى كتابة قصة كوميدية أسخر منهم ، وأكشف عن روحهم الاستغلالية التى تبرر نفسها بالفقر . ولكن عندما بدأت الكتابة ، أعملت عقلى ، وبدأت أنظر إليهم بأكثر من زاوية وكانت النتيجة كتيب مأساة . ومعنى هذا أن النظرة الموضوعية تقضى حتى على الميول الشخصية (١) .

ويريد نجيب هنا أن يقول إن واقعيتيه لا تقوم على السرد ، ولا على حكاية ما شاهد أو ما جرب أو وقف عليه حكاية مطابقة ، أى منقولة نقلا حرفيا كالصورة الفوتوغرافية عن الطبيعة ، والحياة ، بل هو يحكى بتصرف أو يختار ، وأنه يقف اختياره موقفا موضوعيا ، يعمل بالعقل ، ويطبق مقاييس العلم والتجربة العلمية وينتفع بالمعارف الانسانية والطبيعية التى توصل إليها الإنسان حتى عصره ، وأنه يقطع بناء الرواية وتسلسل أحداثها لمقتضيات العلم إلى جانب مقتضيات الفن .

وربما ارتأى نجيب محفوظ أن كل المذاهب الفنية فى الحقيقة تنتهى إلى الواقعية فهو مقتنع فيما بينه وبين نفسه أنه واقعى ممسا بدا فى كتاباته من سمات . ويؤمن أحد من لاحظ هذا فيه على قوله فيقول : « ونجيب محفوظ يستطيع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية والشخصيات ، وقلبا رأيته يتمصب لرأى أو يهاجم رأيا . ومن هذه الرواية كون رأيه فى الأدب أو نظريته فى الأدب ، وهى نظرية شديدة التسامح ، تعمد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية ، حتى أنه أول ما يقابلك يقول لك أسألتى عن معنى الأدب فى ذهنى ، فإذا سألته انطلق يقول الأدب كله واقعى . وإذا كان هناك اختلاف فى آداب زمن وآداب زمن آخر فيرجع لاختلاف اللغة العقلية فقط ، فالذى يختلف هو اللغة أو النظرة إلى الواقع ، أما الأدب فهو دائما يرجع إلى حقائق فى واقع الإنسان ، سواء كفر أو كجتم . فالأدب الأخرى على هذا النحو واقعى . كل ما هناك أنه يتطلب لغة عقلية تناسب والذين يخاطبهم ،

فالناس أيام الاغريق كانوا يعتقدون بالآلهة والقضاء والقدر ، ولذلك أصبح  
لأدبهم الطابع الاسطوري ، ولكنه مع ذلك أدب واقعي ، لأنه يستند إلى الحقائق  
الإنسانية المعروفة في هذا العصر ، (١)

وأما ملامح هذه الواقعية عنده فنيات اتفق النقاد عليها وهي : طريقته في  
السرد ، وتقديم التفاصيل المعبرة التي تساعد على رسم الجو الفنى ، وسوق الحوار في  
انسياب منسق ، وإيراد اللمحة التي تضيء أو تثير الضحك .

ويرى مندور أن الكاتب الواقعي على هذا التقدير هو ، الذي يتخير من الناس ومن  
الاشياء ما له قيمة إنسانية أو فنية خاصة ، وهو لا يجمع البومًا متناثرًا أو مفككا ،  
بل يلتقط قسيات تتجمع لتكون كلاً متجانساً ، أو ليرى بعضها بحيث يتمخض  
موضوعه عن إيضاح غامض أو كشف مجهول أو خلق معدوم أصدق دلالة من  
واقع الحياة ذاتها ، لأنه لباب تلك الحياة ، وجوهرها ، وبذلك تخلو القصة من  
التفكك ، وتصبح وحدة عضوية قائمة على الاختيار الواعي الدقيق ، (٢) .

ويرى ثالث أنه ، إنما يتخير قطاعاً إنسانياً يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة  
ومتشابكة ويحاول أن يستكشف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة ، ويضطره  
ذلك إلى أن يعنى بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة  
ما يصل به إلى مفهوم عام للبحث أو الإنسان . وهكذا يغطي الكثيرون من  
يدرجون على الحافة بين الاتجاهين الطبيعي والواقعي ، مثل نجيب سرور ( في  
بحلة الثقافة الوطنية البيروتية ) ، فما يأخذه من الوراثة لا يدع منها عاملاً حاسماً في  
التطور ، وما يجتمع إليه من التفاصيل والنقائض الصغيرة لا يستهدف به الواقع  
طبق الأصل ، وإنما يفضي عليه دلالات خاصة في حاجة إلى التأني والتأمل .

وأشتهرت بعض قصصه بأنها تزوخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية .

(١) محمد جعفر في مقال بعنوان « مجيب عفرط الكاتب الذي آمن بالواقع والتاريخ »  
جريدة الجمهورية ١٠/١٢/١٩٦٢

(٢) الدكتور محمد مندور في « قضايا أدبية » ص ٤٠ وهو في هذا يأخذ برأى شارلوت  
في القصة راجع فنون الأدب .

والحق أن كل عمل في يعتبر مؤرخا لمصر صاحبه ، غير أن الملاحظة العميقة في أدب نجيب أنه لم يقصد مقدما أن يؤرخ لمرحلة ما بقدر ما يريد أن يؤكد فكرة بين جوامحه ، لا تنفصل عن تجربة ذاتية تجد لها متنفسا إذا تجسدت في قطاع إنساني أو مرحلة زمنية ، (١)

تلك آراء من يرون في كتابات نجيب محفوظ الواقعية وخاصة في مرحلتين من تطور فنه القصصى. وليس كل النقاد على هذا الرأي ، على اختلاف في فهم لمعنى الواقعية كما رأينا ، بل ليس كل نقاده من يرونه واقعيا ، إذ يذهب أحدهم مثلا إلى القول بأنه ليس كاتباً واقعيا على الإطلاق، ورجته في ذلك أن الرجل يقدم نماذج بشرية فريدة قد لا يسئل العثر عليها في الواقع فهي أقرب إلى الرومانسية في تقديم هذه النماذج المثالية وفي تصويرها الفطلى ، وإن كان يشبه إلى حد بعيد لميل زولا في مذهبه الطبيعي .

ورآه لويس عوض كلاسيكيا في بنسائه الفن ، وأحيانا أخرى ميالا إلى الرومانسية حتى مرحلة متأخرة من كتاباته ، في اللص والكلاب (٢) .

ويذهب هذا الاختلاف حول انجلاء نجيب محفوظ بين المذاهب الفنية من أقصى الكلاسيكية إلى الواقعية أو الطبيعية مارا بالرومانسية يذهب به إلى القول بأنه لا يمكن وضع فن هذا الكاتب في قالب مجرد جامد من القوالب الفنية التي تعارف عليها النقاد في المصور الحديثة ، ففي ذلك عند أحد النقاد — اجمعاف بالكاتب الكبير — فما لا شك فيه أن نجيب محفوظ كاتب واقعي ، وهذا لا يعمه — ما دامت المقتضيات الفنية تتطلب ذلك — ، من أن يستخدم أكثر من أسلوب في الوصول إلى التعبير الذي يريد ، والصورة الفنية التي يهدف إليها . ويرى الناقد أن واقعيته من النوع الراقى — كذا — لأنه يحرص كل الحرص على أن يقدم صورة تفصيلية متساوية لكل من الواقع المادى والواقع النفسى مع ما يتطلبه هذا من قدرة فنية عارفة ، وتملك لزماد الصنعة ، (٣) .

(١) راجع « أزهى الجنى في القصة العربية » ص ١٨

(٢) مقال بالأهرام ١٦/٢/١٩٦٢

(٣) الجمهورية عدد ١٠/١٢/١٩٦٢



ومن الملاحظ بصفة عامة أن نجيب محفوظ تطور في فن كتابة القصة وتنقل به تطوره في أدوار تحكما ثلاث مراحل واضحة ، بدأها بالكلاسيكية المشوبة بروح الرومانتيكية في قصصه التاريخية في المرحلة الأولى من حياته وكان يروض الكتابة القصصية وزاده آنذاك من القصص الغربي الكلاسيكي ، إن مليحة تلك المرحلة من كتابته كانت ربما تستوجب هذا الاتجاه ، من حيث القدرة الفنية ، وهو لا يزال في أول الطريق . والحكاية هي الصورة الطبيعية الجارية للقصة ، وأسلوب السرد هو أقرب الأساليب وأبسطها .

ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية وهي مرحلة الواقعية المشوبة بالرومانسية ، فنجيب محفوظ ربما كان رومانسيا بطبيعته وتكوينه ومزاجه ، فالرومانسية تجري معه في كل ما يكتب . وهي تكشف عن نفسها حتى في أخريات كتاباته .

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة حين يتحرر من الواقعية التقليدية إلى لون جديد من الكتابة يحاول فيه أن يأخذ ببعض الأساليب المتطورة في الكتابة القصصية ، يتجه به أحيانا إلى الرمز ، وبناء أشكال جديدة متطورة يعتمد فيها التكنيك المستحدث عند بعض كتاب القصة الغربيين الذين تجاوزوا مرحلة الشكل التقليدي في القصة الواقعية .

ومن هنا يتضح أن نجيب محفوظ لم يلتزم في الحقيقة مذهباً واحداً حتى في المراحل التي يمكن أن يقال إن اتجاهها بعينه غلب عليه ، لم يلتزم حدود ذلك الاتجاه أو المذهب ، فقد أخذ من كل ما يوافقه ، ويوافق موضوعه والمرحلة التي يكتب فيها .

## بنـاؤه

لاشك أن نجيب محفوظ يعتبر من أكثر كتاب القصة العربية اهتماما ببناء قصته بناء هندسيا متكاملا، وهو يعمل لكل قصة تخطيطا قبل بدء الكتابة، ويختلف هذا التخطيط والبناء ويتفاوت باختلاف قصصه . ولكنه يعتمد على عناصر أساسية منها أن يرسم الملامح والحدود العامة لكل شخصياته ثم الخطوط التي يلبيح أن يسير فيها وفق الملامح العامة لها بحيث لا تنهداها ، ومن هنا جاء أنهما أنه يعمل منها أنماطا . ومن شخصياته نماذج أو صوراً محددة المعالم، في حدود ذلك التخطيط تتحرك، فهي قد تبدو متحررة متارحة الألوان والسمات، ويبدو هو وكأنه محايد في موقفه منها، لا يتدخل في تكوينها ومزاجها ، وإن بدت متعارضة تمام التعارض مخالفة لاتجاهه أو مذهبه ، وهناك مع ذلك خيوط خفية تلتصق من مزاج واحد وتتحرك وفقاً له .

ويستمد كذلك في تحريك الأحداث والسير بها إلى الأزمة أو العقدة على عناصر منها القوانين الإجتماعية ، والقيم السائدة التي تحرك الناس وتدفع بهم من حيث يدرون أو لا يدرون إلى مصائرهم، وهو باعتباره صاحب مزاج فلسفي ، لا يؤمن بالقينيات كسنيات وحدها للأحداث أو مسيرات للأفراد والجماعات، بل هناك قوانين وأسباب ومسببات أخرى.

ومع ذلك فهو لا يهمل القدر عاملاً من عوامل الحث لأنه يعمل في الحياة ويؤمن به الناس وخاصة في البيئة المصرية التي صورها، وأكثر المصريين قدريون، يسلمون بالقدر ، ويؤمنون بأن ما كتب على الجبين لا بد وأن تراء العين . ويشترك في إيمانهم بعنصر القدر وتحريكه للأحداث مع كثيرين غيره من كتاب المصريين وإن كان أعتاده عليه كما قلت أقل بكثير .

ويحدثنا أدوار الخياط عن المنصرين في عالمه فيراهم في أولى قصصه التاريخية، ففي رواية « عبت الأقدار » التي استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة ( كتبها

سنة ١٩٣٩) ترى القدر المكتوب والنافذ الكلمة ، أو بالأحرى قصة الإنسان الذى يتحدى الجبرية المفروضة عليه ، وهى القصة العليا المطلقة الكلية التى تحدد فى النهاية مسار حياته .

وتتصل القدرية فى أمثاله بالمصادفة والمفاجأة من حيث لا يحسب أنسان ولا يتوقع حدوث القضاء . وبالقضاء أو قوعه تنقلب الأحداث ، أو تتحول مساراتها تحولا أساسيا .

ويصاحب عنصر القدر عنصر الزمن وجسميته ، وترى ذلك بوضوح فى ثلاثيته ، إذ الزمن أو التطور شبه الختمى يعمل عمله فيقتلع كثيرا من التقاليد التى كانت تبدو راسية ، ويقوض صروحا كان يظن بها الرسوخ والشموخ .

ويقول نجيب محفوظ فى حديث له لجملة آخر ساعة : إن بطل بين القصرين هو الزمن ، فكل شئ فى بين القصرين وقصر الشوق والسكرية يتغير بحكم الزمن .<sup>(١)</sup> ومن عناصر القدر والزمن وحتمية التاريخ وصراع الإنسان فى الحياة ضدها فتتج المأساة عنده وتستمد عناصرها ، فهذا القدر يتدخل بصورة غريبة فى حادثة مقتل فهمى المفاجيء مثلا برصاص الإنجليز فى مظاهرة سلمية ، بينما يعمل فى عناد سعيد مهران بطل اللص والكلاب على أن يقلب حياته ، ويحول من أتباعه ، فيعد أن يكون مطاردا الزوجة وصديقه الذى خانه معها يصبح هو مطاردا من البوليس والعدالة والمجتمع .

وصراع شخوصه مع الزمن بين فى شخصية أحمد عبد الجواد والأنماط الشيبية فى قصصه الأخرى ، فهو يتمسك بتلابيب الشباب ، ولا يعترف بالنس ، ولكن يفتله فيصرعه آخر الأمر داء أكبر .

وظلال المأساة الإنسانية تبدو فى بعض قصصه قائمة غاصة بالقواجم ، وراء يقسو عليهم مع القدر ويرهقهم عتا . ويتكى على إنشاء طبقة الوسطى ، فكل منها يلقي ضروبا من العذاب فى سعيه للخروج عن حدودها أو قيودها أو قيمها

(١) آخر ساعة عدد ١٠/٩/١٩٥٢

الإجتماعية التي تؤمن بها . وربما كان الثمن نادحا يكلف الحياة، كمشتريات من أبطاله الذين لقوا حتفهم ، أو يكلف الضياع وهو ضرب آخر من الموت ، ويكون ضياع الشرف ببيع الجسد في سوق الهوى عند بعض أبطاله ، أو بيع الفكر في سوق النفاق ، وبيع الكرامة في سوق الزلفى والوصول .

ويمكن الانجاء لهذا أن يكون واقعا متشابها ، لا واقعا متفائلا ، فالنشاؤم والنظرة السوداء تطبع أعماله قبيل الثورة وبمدها ، وربما بدت في خلال هذا النشاؤم خفقات أمل ، لكن السوداء يغمها ويخنقها .

يقول لويس عوض في نقد اللص والكلاب : « فم رأيت تشاؤما أكثر من هذا النشاؤم الذي تفصح عنه قصة اللص والكلاب؟ » أنا مارأيت تشاؤما أكثر من هذا النشاؤم إلا قصص دستوفسكي وبلزاك ، ولا تتكرر على نجيب محفوظ . صعبته لدستوفسكي وبلزاك فهو أخ لهما صغير مبهما أختلف عنهما في منتج فنه وفي صورة فنه . (١)

## أشهر قصصه

### زقاق المدق :

وتبدأ الحديث بزقاق المدق والثلاثية . وزقاق المدق كما خطتها المؤلف عرض لقطاع من قطاعات المجتمع في ذلك الحى الشعبى ، الحسين ، من أحياء القاهرة الإسلامية .

وهى قصة وإن بدت فى لونها العام عرضا واقعيا لقطاع من الحياة فى القاهرة . فإنها صورة حية جميلة بتفصيلاتها وتناغم أحداثها وتحرك شخصياتها . وقد لا تبدو فيها حبكة محكمة النسيج ملتزمة الخيوط ، لكنها حية بشخصياتها وحوارها وزيقاعها الذى تحس نبضه بالقراءة والمعايشة لإبطالها فى أفراسهم وأتراسهم . وقد يبدأ هذا النبض بطيئا هادئا أول القصة لكنه لا يلبث أن يزداد ويزداد دقات قلب القارىء . واستطاع نجيب محفوظ فى هذه القصة أن يكسب قلب القارىء وعقله ، بل ربما كان امتلاكه لقلبه ومشاعره أكثر من امتلاكه لعقله . وقد يختلف ذلك بعض الاختلاف عن الموقف فى قصصه التالية فى المرحلة الثالثة . بل وفى الثلاثية نفسها ، وهى من هذه المرحلة ، لكنها آتم بناءا وأكثر أحكاما من الناحية الفنية ، أو حرفة الصناعة .

وزقاق المدق هى التى قدمت نجيب محفوظ إلى الناس (١) ، وهى قصة حياة أهل الزقاق فى مرحلة من الزمن أيام الحرب العالمية الثانية ، ويقدم فيها مجموعة صعبة من المخلوقات التى تعيش على هامش الحياة والمجتمع . أو قل الذين طحتهم عجلة الحياة وقسوة الأوضاع الإجتماعية والإقتصادية فحوالتهم إلى نفايات بشرية تعيش حياة غريبة مليئة بالانحرافات والشذوذ . . وفى هذه القصة الفريدة ما فيها من اختلاط عناصر الخير بالشر ، فيها من الناس زبعة ، وبوشى ، وكرشة وحسين ، وحيدة زهرة الزقاق البقية ، وأم حميدة ، وكلها عناصر يعمل فيها الشر وينسلل من خلالها للمجتمع الإنسانى فى صور مختلفة وألوان عديدة .

(١) أصدرها المؤلف سنة ١٩٤٧ راجع : قالها مها بجمهورية ١٩٦٢/١٢/١

وأما عناصر الخير فيه فممثلة في السيد رموان الحسين ، وعباس الحلو ، وعم كامل بائع البسبوسة . وإلى جانب هذه "عناصر الإيجابية في الشر والخير هناك عناصر سلبية لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء كالشيخ درويش .

وتصور القصة تاريخياً إجتماعياً لمرحلة خطيرة في حياة مصر الإجتماعية هي مرحلة الحرب العالمية الثانية ، حيث تحتلظ القيم الوافدة بالقيم القديمة ، وحيث تحدث أحداث الحرب وما يمتنع عنها من تحولات خطيرة في العالم المجتمع المصري ، الذي كان يشرف على مرحلة من التحول شيئاً فشيئاً من حياة المعصوف الوسطى إلى الحياة المصرية .

وكان شيوع السلبية يسود طبقات كثيرة ، لما كان يقع تحته الناس من أرهاق كبير ، كما كانت هناك في نفوس بعض الشباب رغبات محتدمة تتطلع لتغيير الأوضاع الإجتماعية والسياسية وتعمل لها بفدائية وتجرّد .

وتناول هذه المرحلة من زاوية أخرى قصاص مصري آخر من جيل سابق على جيل نجيب محفوظ وأعني محمود تيمور في قصته المصاييح الزرق . يصور فيها كذلك كيف تمتحن المرأة الفقيرة وتقدم نفسها لعاكر الانجليز لتعيش وتعمل أبناءها .

وقد تذكر شخصيات نجيب العربية في هذا الزقاق بشخصيات ديكتر الشاذة في أوليفر تويست فأنت ترى هنا زبطة معلم الشحاذين يتصف بيمض ملامح البخيل في أوليفر تويست .

والمرح الذي تدور فيه الشخصيات نموذج من الشارع المصري في الأحياء الشعبية ، فيه القهوة البلدية ، والبيت الشعبي ، وصالون الحلاقة ، والفرن ، والوكالة التجارية أو الدكان الكبير .

ويبحث بعض النقاد عن مضمون لهذه القصة أوقاية ، فيرون فيها نقشة مصدور من الحال الآن بلغتها مصر آنذاك من الامتهان والمذلة حتى أنها سلت نفسها أو

أسلمها أهلها بجيرة الانجليز والخلفاء ، تماماً كما أسلمت حميدة فتاة الزقاق نفسها لمصيرها بين يدي عساكر الانجليز في أحد مواخير القاهرة .

ويرى محمود كامل أن نجيب محفوظ في هذه القصة استمراراً للقاص المصري في الجيل السابق محمود طاهر لاشين ، فقد كان يتميز كما يقول بالوصف الدقيق الملون الصادق للحارة المصرية ، وهي الميزات الأساسية عند نجيب محفوظ<sup>(١)</sup>.

---

(١) في مقال له عن القصة بجريدة الجمهورية .

### الثلاثية

وتمتبرقة أعماله قبل الثورة ، وهي التي خلدت اسمه وأذاعت من قدرته الفنية ، وخلدته كاتبا قصصيا من الطراز الأول ، وربما كان أروعها القسم الأول أو القصة الأولى منها وهي « بين القصرين » .

وأستقبل القاد هذه القصة استقبالا حافلا نوردمته رأى طه حسين فيها إذ يقول : « فقد أتيت له في هذه القصة البارة نجاح ما أرى أنه أتيت بمثله منذ أخذ المصريون ينشئون القصص في أول هذا القرن » . ويعلل ذلك بقوله « . . . لأنه أتاح للقصة أن تبلغ من الإنقان والروعة ومن العمق والدقة ، ومن التأثير الذي يشبه السحر ما لم يتح لها كاتب مصري قبله » .

ويقول « والقصة إجتماعية بأدق معاني هذه الكلمة ، لأنها تصور بيئة مصرية معينة في عصر بعينه من عصور هذا القرن ، تصور بيئة رجالها من التجار المترفين في الأحياء القديمة من القاهرة ، وفي أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها . ولماؤها من المحسنات العافلات المحجبات اللاتي لم يبلغن التطور الحديث بعد ، فلبث محتفظات بمبادئ القرن الماضي في البيئات المصرية الخالصة . وشبابها مختلفون ، يتنازون بما يتناز به الشباب في عصر من عصور الانتقال ، منهم الجاد الذي لم يدركه مخود ولا مخول ، فهو طامع إلى أن يتعلم ويبلغ من التعليم أرقى ما كان متاح للشباب في ذلك العصر ، ومنهم الكسول الذي لا يتجاوز الشهادة الابتدائية ويقتنع بعمل كتابي في مدرسة النحاسين . وصديقتها من هؤلاء الذين عرفناهم أول القرن في تلك الأحياء القديمة في القاهرة مختلفون إلى المدارس كارهين لها حراسا مع ذلك عليها ، ويمشون في الطريق بيننا وبين الدار .. وتتألف عقولهم الباشقة من هذه الأحاديث المختلفة المتناقضة التي يسمعون بعضها من معلميهم في المدرسة ويسمعون بعضها الآخر من أماتهم إذا راحوا إلى الدور ، ويؤلفون من هذه المتناقضات مزاجا لاهو بالجديد الخالص ، ولا هو بالقديم الخالص ، وإنما هو شيء بين ذلك بموجب



ويروق . وبنائها محجيات غافلات لا يتخرجن مع ذلك من اختلاس النظر بين حين وحين من ثقب المشربيات إلى ما يجري في الشارع ومن يرفيه من الشباب .. ويعطى طه حسين في تحليل جوها الاجتماعي ، وإبراز براعة الكاتب في رسم صوره في دقة وأخلاص ، كما ينبه إلى اكتمال بنائها ووحدة القصصية . وكذلك يفعل جوميه في دراسته الشيقة للثلاثية .

وتناولها كثيرون من نقادنا المعاصرين أمثال مندور وأحمد عباس صالح ولويس عوض ويوسف الشاروني بالدراسة والتحليل مبدئين وجهات نظرهم في جوابها وعناصرها المختلفة

والقصة تدور في بيت قاهري تسكنه أسرة من البرجوازية الصغيرة ، ربهان تمار الخزاوي بحى الحسين بالقاهرة ، ويعرض الكاتب لحياة الأسرة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٤٤ في ثلاثة أجيال متعاقبة في ثلاثة أمان كن متقاربة ، الجيل الأول في بين القصرين حيث منزل الأسرة الأول ، وحيث يقم ربهان السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة وأبنائه وبناته : ياسين وفهمى وكال وخديجة وعائشة .

ثم الجيل الثاني في قصر الشوق حيث منزل ياسين وفيها يعرض للجيل الثاني من أبناء الأسرة بعد أن أقام كل واحد من الأبناء في بيت وحده بعيداً عن بيت الأسرة الكبير ، وأصبحت لكل منهم شخصيته المستقلة . وتركز قصر الشوق على ياسين وكال ، وينسحب أحمد عبد الجواد من مسرح الأحداث إلى دور ثانوي حيث يشكو الضعف والمرض وينتهي به الأمر إلى الموت .

وتختص دورة الحياة في الأسرة من الجيل الثالث في عرض له في السكينة ، وتدور أحداثها في منزل خديجة وزوجها ولديها أحمد وعبد المتعم ويخرج من المسرح الجيل السابق ياسين وكال وخديجة وعائشة لتسلط الأحداث على الأحفاد أو الجيل الجديد الناشئ المتطلع والذي يمثل عند الكاتب الأمل ، وفيه تصطرع القيم والتقاليد والأفكار التي سيتمخص عنها مستقبل الحياة الجديدة في مصر . التي كانت تعاني المخاض في مرحلة من أخرج مراحل تاريخها المعاصر .

وهكذا يمكن أن تكون الفكرة الأولى للثلاثية ، الحياة تسير ، رغم كل شيء ، والحياة والزمن كفيلا ينتميان كل شيء من التقاليد والعادات الراسخة التي لم يستطع الأفراد معالجتها ووقفوا حيالها عاجزين أو حائرين مترددين كما وقف كمال . حين أحمد عبد الجواد نفسه زعزعت من جبروته وطفئانه أمام أبنائه وسخر منه الزمن سخرية مرة في لقاء له مع ياسين عند غافية كان الأب وأبنة على علاقة بها .

ويذعن أحمد عبد الجواد لسنة الحياة ويضطر للتسليم بما لم يكن يطبق مجرد الحديث فيه . وبينما نرى في بين الفصيرين والسكريه موقف السيد أحمد عبد الجواد من كمال وثقافته وما يدرسه بالجامعة من علوم عقلية ولا يسمح له بمجرد الكلام في التطور ولا الكتابة عنه ولا عن نظرية دارون ترى حفيده عبد المنعم يقتنع بالشيوعية مذهباً في الفكر والحياة .

ويلعب في القصة بأوتار عدة يحركها مما متسقة متجاوبة فيألف البشر مع الزمان والمكان وتعمل فيها التقاليد والدين والظروف الإجتماعية والإقتصادية والثقافية مع الجنس والفريضة جنباً إلى جنب .

والأحداث تجري هيئة لينة ، وتعمل بعض العوامل الوراثية والبيئية وفقاً لمغولات العلم . ويعنى بالتفصيل في تصوير البيئة المكانية ، ويركز على الأشياء التي توحى بدلالات خاصة كوصفه للبيت الكبير وما يؤدي إليه من الآزقة ، وخاصة الطريق الذي يسلكه كمال إلى المدرسة .

ويسيطر أحمد عبد الجواد بشخصيته الأبوية الطاغية على جو القصة ، ويدور بقية الأبطال من أبنائه وغيرهم في فلكه .

ويعرض المؤلف لحياة شخصياته الظاهرة كما يعرض لحياتهم الباطنة ، فإذا بعضهم - وخاصة جيل أحمد عبد الجواد وأصدقائه - يحيى حياتين حياة جادة أمام الناس وأخرى لاهية عابثة بينه وبين نفسه . وإذا الجيل الجديد من أبنائه لا يرضى بهذه الحياة المزدوجة أو قل لم يشأ له المؤلف هذه الحياة المزدوجة .

وربما كان موقف أحمد عبد الجواد نفسه حلقة في طريق التطور ، أو مرحلة الانتقال الإجتماعى التى يعيشها المجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن . وترى لمحات هذا التطور فيها أجراء المؤلف على لسان أحمد عبد الجواد وهو يحاور الشيخ عبد الصمد رجل الدين حول سلوكه الخاص وأهتمامه بالنسوة الفانيات . وترى فى كلام السيد أحمد ثورة وتمردا على الموقف الذى ألزمه آباء المجتمع وخاصة فيما يتصل بقضاء رغباته . فيقول إن والده كان مزوجا ، يتزوج كثيرا ليقضى رغباته عن طريق الزواج والطلاق ، عن هذا الحلال . أما هو فكان أكثر صراحة مع نفسه ، وإن لم يكن كذلك مع مجتمعه ، فانهطلق يقضى رغباته مع النسوة يدفع لمن أجر ما يأخذ منهن من متعة ساعات . ولا تربطه بين روابط وأعباء الزواج والإولاد .

ولكن المؤلف يريد لهذه الإزدواجية أن تنقضى أيضا كما أنقضى نظام الزواج المتعدد ونظام الجوارى والمرارى . وهكذا يتكىء بحجيب محفوظ على هذا النموذج البشرى الذى كان يعيش ولا يزال أمثلة منه فى مجتمعتنا المصرى ليحطم فيه هذا المعنى .

وتشاء قوانين الوراثة كما شاءت سنة التطور أن تفهم هذه الشخصية الشابة إلى شقيها فيتمثل الشق المأبى صريحا فى ياسين ، ويظهر الشق الجاد فى فهمى وكما على اختلاف بينهما فى الدرجة .

وأراد نموذج أحمد عبد الجواد الذكاء والفهم فى حدود عمله ، وأن وقف فى طريق العلم ولكنه لا يرفضه ، إنما لا يعتمد به وخاصة العلم الاورى ، وهو وطنى يشارك فى حركة الوطن ولا يقف موقفا سلبيا ، وإن عز عليه موت أبته برصاص الانجليز .

ويرث ياسين منه جانب العبث ويقسم بسلبية ولا مبالاة . مع روح فكاهة وبأداة ظرف ودعابة تسيرة غرائزه ، ويدبر للأمور ظهرا ، ولا يهتم للإشبهوات قد تصدر منه عبارات تكشف عن واقعية مرة ، وكأنه يعيش ليومه ولا يفكر فى غده ولنفسه ولا يفكر فى غيره .

وفهمى شباب يثنى ثم ينقلب ، وعصر إيجابى ضال مثالى ، ربما كان فى مثاليته أكثر مما ينبغي ، أو أكثر مما تقتضيه ظروف الحياة من حوله ، ولهذا لم يعيش ، واغتاله الموت فى اندفاعه من اندفاعاته ، فى مظاهرات وطنية ضد الإنجليز .

وتجتمع السلبية والإيجابية مع سمات رومانية واضحة فى كمال ، والحق إن شخصية كمال فى الثلاثية شخصية تدعو إلى النظر ، فكثير من النقاد يرون فيها علامة من نجيب محفوظ نفسه وهو نموذج الشباب جميل ما بين الحربين ، جميل نجيب محفوظ نفسه ، الذى تلقى العلم فى الجامعة ومصر حديثة عهد بها وبندلها الحديث ، قراء حدين يتخرج يقف متحيرا قلما بين ما تلقاه فى الجامعة من علم وما يعيش هو بين ظهرائيه من مفاهيم وقسم قد تتناقض منع ما تلقى أو ما فتح عليه عينيه فى الكتب . وكانت حيرة بين العلم المادى وحقائق الدين أو المسلمات القلبية التى لعنها صغورا وتشربها من أمرته ومجتمعه .

وحيرة كمال وموقفه المتردد مرحلة أخرى من مراحل التطور فى الشخصية أو فى حركة الأجيال داخلها . وتطور فكر المؤلف نفسه وموقفه من الحياة والناس ، وكان طبيعيا أن يغم الثلاثية بهيل السكرية حيث يظهر أحد وعبد المنعم فيمثلان اتجاهين واضحين متعارضين ، ليس لدى أحدهما تردد فى الإيمان باتجاهه ومنهجه الذى أتجهه .

وهكذا تنتهى الثلاثية وقد طرح المؤلف المصير للتداول ولما يلبث فى الاتجاهين الذين يمثلهما أحد وعبد المنعم ، إما تمسك بالثبات وتشبث به ، وإعادة الحياة والثورية إليه ، أو الغاؤه ظهريا والبحث عن قيم جديدة ، لتكون فى الشيوعية الماركسية مثلا كما يمثلها عبد المنعم .

وقد أدى موقف نجيب محفوظ هذا فى الثلاثية ، وإلى حد ما متمثلا فى شخص كمال إلى تساؤل النقاد عن التزام الكاتب وعدم التزامه ، أى التزامه لموقف ما وإيمانه باتجاه ما أم عدم التزامه بموقف ولا اتجاه .

وما قيل فى ذلك ، أن حيرة كمال ولدت معه . وهى حيرة مبعثها التحلق بشيء

غامض مطلق مجهول يسميه الحقيقة . وظل كال طيلة حياته يحرق وراء هذا الشيء .  
الغامض المطلق يفيد أى يحسك به . ويعرف كتمسه . فى سبيله أعرض عن الدين  
والأسطورة والفن ، وجعل بين حياته من جديد على صخرة العلم والفلسفة والمثل  
الأعلى فى سبيل إدراك الحقيقة فى رحلة بحث ، استغرقت حياته كلها وكانت  
عنده فيها رأس كبير وأنبض منهم ، وجب خائب .

غير أن مسألة كال لا ترجع إلى مثاليته المستحيلة التحقيق قدر ما ترجع إلى  
عجزه عن جمع القدرة اللازمة لتحويل المستحيل إلى حقيقة . هذا العجز الذى  
يجعله ينزع من اتخاذ المواقف وتحديد الاتجاهات ، لأن الموقف والاتجاه يقتضيان  
المعمل والعمل بالنسبة إليه شيء رهيب . هو لهذا يهرب من الممكن إلى المستحيل ،  
ومن الجزئى السؤل التحقيق إلى المطلق الصعب البلوغ .

ويقول أحمد عباس صالح فى مقال له : (١)

• وقد رأينا نجيب محفوظ فى أكثر من شخصية فى الرواية ، رأيناه فى البطل  
الرئيسى كال . ورأيناه فى الكاتب القصصى « رياض قلنس » . ورأيناه فى ابن اخته  
أحمد إبراهيم شوكت .

فى كال وضع حيرته كلها ، وفى رياض قلنس وضع نزعة الفنية ، وفى أحمد  
إبراهيم شوكت وضع نزعة الثورية التى لم تكن حتى كتابة الرواية إلا مجرد خطوط  
غامضة أسقطها على هذه الشخصية حتى تتضح له معالمها .

وفى نهاية الثلاثية كانت أزمة الشك عند البطل الرئيسى كال وهو الذى أستولى  
على جوهر شخصية نجيب محفوظ وقد بلغت ذروتها وأذنت بالانتهاء . وفى كال  
شخصيته القديمة إذ بدأ يتجه نحو أحمد شوكت ويردد كلماته الأخيرة التى ألفها  
إليه فى المعتقل :

• لى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت

أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك حين وهروب كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل ، إذ النكوص عن ذلك خيانة .

ويتحدث الأب جوتيه عن جانب آخر من جوانب كال ، وهو موقفه من الصراع بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب ، بين مصر والثقافة العربية الإسلامية والغرب بحضارته وعلمه المسمى . يقول : ثم جلا لنا الأستاذ نجيب محفوظ عن طريق كال اغراء الحياة الغربية وسحرها لدى أهل مصر الباقين على القديم وسحر الأفكار الفلسفية الجديدة التي أستهوت هذا المعثر الناشئ من أعضاء تلك الأسرة المحافظة .

وهناك صراع آخر بينه وبين مجتمعه والتقاليد العتيقة التي يعيش فيها ، وأول صورة مادية لهذا الصراع صدمته في حبه من شقيقة صديقه حسين شداد .

وهكذا فإن القصة تجري فيها حلقات الصراع متداخلة كحلقات الموج ، فكل الأحداث التي تقع وتحرك بها الأشخاص ويندفع بها تسلسل القصة ، إنما كانت تجري إلى مستقر رغبة الكاتب ، هو سعى هذا المجتمع إلى حياة أفضل ، وحركته التاريخية والاجتماعية ، إنما هي في سبيل التوصل لهذا الحل الحضارى ، الفكرى والاجتماعى ، ففيه خلاص من الحيرة ذلك الموقف الذى تجسم في كال .

ومن هنا نستطيع أن نتوقف للتعرف على تخطيط الكاتب ومنهجه ، وقد أشار ناقد إلى أخذه بالحنمية الطبيعية في بناء القصة على غرار زولا . وأنه أقام هيكله الفني على أسس علمية . يقول : « ودراة هذه الوسائج البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الجمعية هي ما كان زولا وأتباعه يحب أن يسميه « الحنمية الطبيعية » فالقصة عنده ليست تصويرا للحياة ولا تعبيراً عن الواقع أو الخيال ، ولكنها تجربة علمية لا تختلف في شيء عن التجارب التي يجريها العالم في معمله حين يخرج الأحماض في أبوبه الاختبار أو يصهر المعادن في البوتقة أو

يزوج الأرناب البيضاء بالأرناب السواء . ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة في الأحياء . فمذه التفاصيل الكثيرة التي نجدها في « بين القصرين » خاصة وفي الثلاثية عامة ليست إذا من باب اجتهاد نجيب محفوظ في الواقعية ، ولكن من باب الاجتهاد الناتوالم في تشرح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكرر بينهم الجسماني والنفس والاجتماعي .

ويعرض الراعي<sup>(١)</sup> لبنائه شخصياته فيقول « نجيب محفوظ ينظر إلى شخصياته نظرة عليية موضوعية فيضع لكل منها أساسا معينا ، كأنما هذا الأساس مقطع عرضي للشخصية يضم عناصرها جميعا ، يأخذ بطور هذا المقطع على ضوء اعتبارين اثنين : التركيب الداخلي للشخصية ، بما في هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة .

تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشياء وأشخاص وحوادث . فالشخصية الواحدة في عالم الثلاثية لا تدير وفق أهوائها ولا حتى لو دققنا وفق المشيئة المطلقة للمؤلف ؛ بل هي تتبع واحدا أو أكثر من احتمالات التصرف كلها ، الموجودة في بنائها منذ البداية . مريم مثلا الفتاة الغزلة التي لا تتردد في أن تشاغل وتقبل كالا صبيا . ماذا يمكن أن تصبح ؟ أختار لها المؤلف أن تنهى مديرة بار ، وكان يمكن أن يجعلها فتاة من فتيات الهوى أو تاجر أعراس أو غير ذلك من الأعمال التي تعتمد على التعامل بفتنتها أو فتنة الآخرين . ولو كان أختار المؤلف لها أن يجعلها رئيسة جمعية ديفية أو عضوا في جمعية خيرية لصرخنا جميعا في أسقياء : ليست هذه مريم في شيء .

فإذا بحثنا في حياة مريم عن ظروف محيطة تشجع فيها ميلها إلى التبرج والتهتك وجدناها في مسلك أمها ومفامراتها مع السيد أحمد عبد الجواد ، بل أننا لو بحثنا عن سبب لمسلك الأم نفسها لوجدناها في سنوات الشلل الطويلة التي قضتها

(١) مذكور على الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص ٢٦٠ .

زوجها طريق الفراش. والام تحب المرح والزوج مريض وهي بنت بها بقية من شباب .

كل تصرف أذن من تصرفات الشخصيات في الثلاثية مقدر ومحسوب حساباً ، إنه يذبح طبيعياً من مقدمات سبقت وأثبتت نتائج معينها لأمقر منها. وهذا بالطبع يضمن على الشخصيات ميزة الانساق والفكر الطبيعي ، غير أنه يجعل مهمة الفنان عسيرة حقاً . (١)

ويشير لويس عوض إلى ما بذل الكاتب في سبيل لإحكام الثلاثية فيقول: وقد احتاج نجيب محفوظ إلى مائة وأربعين ألف كلمة ليرى هذه القصة البسيطة التي يمكن أن يرويها كاتب آخر من مدرسة أخرى في أربعة عشر ألف كلمة أو على الأصح هذه القصص البسيطة التي تتوالى في إحكام عن أشخاص الرواية ، كما تتوالى حلقات الملحمة ؛ كل قصة تعقد عقدها في فصل ثم تملق فصلاً ثم تحل عقدها في الفصل الذي يليه ، فمن جدول في عناية تامة كأنها الصفائف الذهبية بجدولة لا منسوجة ، لأن النسيج معناه تداخل اللحمة والصداء بحيث لا يمكن فصلها إلا بتقطيع النسيج كله ، فلو قد سألت نفسك ما الحكاية ؟ أو الحادثة أو الميثوس ؟ بلغة أرسطو في « بين القصصين » لما وجدت « حكاية » واحدة كبرى تستخدمها حكايات فرعية ، وإنما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة . حتى السيد أحمد عبد الجواد وهو العمود الفقري في « بين القصصين » ، ليست له حكاية بالمعنى المقصود من الميثوس في الارسططاليسية . (٢)

ويريد لويس عوض أن يقول إن القصة بمعناها الفني والتي لها بداية ونهاية وتتطور لغاية أو هدف مرسوم ، أو تتعقد وتتفرج ، فتروع أو تنقح حكمة ما أو تجربة حياة أو عظة . كما هو معروف من مفهوم القصة في الآداب العالمية ليس

(١) دكتور على الراعي دراسات في الرواية المصرية ص ٢٦٠

(٢) دراسات لدكتور لويس عوض ص ٧١



تماما كما في الثلاثية إنما هي تسجيل لقطاع من مجتمع القاهرة في فترة زمنية ، وعرض للحياة من داخله وخلال الأفراد ، وربما كان هذا طابعا غلب على إنتاج الكاتب في هذه المرحلة بالذات ، وكان أول ما بدا في الزقاق ، ثم يظهر من حين لآخر في مجموعة أخرى من قصصه ، وقصص القطاعات ، واللوحات الاجتماعية ، مثل ميرانمار ، وثرثرة فوق النيل .. الخ

ويميل نجيب محفوظ في الثلاثية إلى أسلوب السرد ، والتفصيل كما قلنا في الوصف ، فلا يعتمد على الرمز ، أو التذكير الموحى إلا في مواقف نادرة ، ويلجأ إلى الحوار ليبحث الحياة في مواقفه وليكشف عن نفسيات أشخاصه وما يدور في خلدهم ، وحواره بين معلن وخفي يدور داخل النفس على طريقة المونولوج . وقد تتسلسل الصور وتتداعى الأفكار في تيار دافق أشبه بأحلام اليقظة ، تكشف عن الرغبات المكبوتة ، وتفصح عما لا يستطيع أن تبوح به الشخصية . ومثاله ما عرضه من مجموعة المعاني والرؤى التي وثبت إلى رأس ياسين عندما رأى امرأة وهو ينتظر على المقهى . فتطال عليه زموبة :

« ألم يئن الأوان يا بنت المركوب ؟ ، ذبت يامسكين ، ذبت كالأصابرة ، ولم يبق منها الارغوة ، هل تعلم بهذا ولا تريد أن تفتح النافذة ؟ .. تدلى .. تدلى يا بنت المركوب . ألم تتفق على هذا الميعاد ؟ ولكن لك حق ... فردة ثدى من صدرك تكفى لخراب ما لطف ، وفردة لإليه تطير مخ هند نرج ، عندك كنز ، ربنا يلطف بي ، ربنا يلطف بي وبكا مسكين مثل يورقه الشدى التأهد والعجيزة المدملجة ، والعين المكحولة ، العين المكحولة في الآخر إذ رب ضريرة ريارا وادف كاعب الشدين خير ألف مرة من عجفاء مسحاء مكحولة العينين .

يا بنت العاملة وجارة التريمة .. تلك لقتك أصول الدلال ، وهذه تمدله بأسرار الجبال . لهذا ينهد ثدياك من كثرة من عبت بهما من العشاق .. أنتقنا على الميعاد . لست أحلم ، أفتضى النافذة .. أفتضى يا بنت المركوب .. ومص الشقة ورضع الحلة لا تنظرن حتى مطلع النجر ، سجديني طوع بئانك ، إن أردت أكون

مؤخر عربة الكارو الذى تترجمين عليه أكنه ، إرب أردت أن أكون الخمار  
الذى يجر العربة أكنه ، ياواقفتك ياياسين ، ياخراب بيتك يا ابن عبد الجواد ،  
ياشحاتة الاستراليين فيك ياانا ، ياطريرد الازبكية وحبييس الجمالية . الحرب ياهووه  
شنها غليوم في أوروبا ورحت منحيها أنا في النحاسين ... لإفتحى النافذة يا روح  
أمك ... لإفتحى ياروحى أنا .  
ونود أن نشير هاهنا إلى أن « بين القصرين » أقوى أجزاء الثلاثية من  
الناحية الفنية .

### المرحلة الثالثة

وتبدأ بعد الثورة<sup>(١)</sup>، فقد توقف عن الكتابة بعد الثورة مباشرة سنة ١٩٥٣ ولمدة سبع سنوات كاملة إذا كان قد أتم ثلاثيته في آخر أبريل سنة ١٩٥٢ وأستعد لكتابة العتبة الخضراء ليماذج فيها من خلال هذا المركز المكاني آخر مشكلات مصر في مطلع الستينات أى منذ سنة ١٩٥٢ فما فوق بنفس الأسلوب الذى عالج به مشكلاتها إبان الحرب في زقاق المدق وخان الخليل. وكانت القلاع الرئيسية التى يصوب عليها في هذه الرواية هي الانقطاع والسراى والاحتلال، وأذن ميلاد الثورة يشاوي هذه القلاع واحدة أمر أخرى، فكان عليه أن يتأمل هذا الواقع الجديد وأن يدرسه. وقد أستقرت هذه الدراسة وهذا التأمل سنوات الخمس السبع، ثم أسفرت عن نتائجها في أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ وبعد سنوات تلتها: « الحص والكلاب »، ١٩٦١، « السنان والحريف »، ١٩٦٢، والطريق ١٩٦٣، والشحاذ ١٩٦٤، ثم ثرثرة فوق النيل ١٩٦٥.

وتعتبر هذه الروايات عند صبرى حافظ تويقات في اللحن الرئيسى الذى قدمته أولاد حارتنا عام ١٩٥٩، ذلك لأن نجيب محفوظ كان قد قدم في هذه الرواية الكبيرة من خلال أستعراضه لقصة التطور الانسانى رؤيته لكافة قضايا المجتمع الجديد، بل وعرض فيها أيضا تصوره هذا المستقبل الواقع، مقدما الحلول التى عليه أن يأخذ بها حتى يعيد الأمان إلى وقف الجبلواى وحتى يعيد العدالة إلى أبنائه الذين أفقدوها منذ زمن غير قصير.

ويجرب نجيب محفوظ في هذا الطور الجديد من أطواره الفنية صورا جيدة من التعبير والأشكال التى ظهرت في القصص الأوروي المعاصر وخاصة في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، ويخرج بعض الشيء عن الطابع السردى، ويدخل

---

(١) مجلة الأماة أدبى حافظ عن روايات نجيب محفوظ « ١٩٦٥ ».

على بنائه القصص طريقة تيار الوعي ، ويعد وراء الواقع الطبيعي والتسك بمحدود الزمان والمكان ، ويحمل جل أهتمامه بالفكرة ، والموقف ، من خلال نبضات ، وومضات تنعكس عليه .

ومن هنا لم يكن غريباً في هذه المرحلة أن يزيد أهتمامه بالرمز والالهام ، وأن يجري وراء الفكرة المجردة . فيعالج في بعض رواياته قضايا فكرية تشغل الرأي العام المصري ، فيعرض في « أولاد حارتنا » مثلاً للجانب المتقيدة ومكانها في نفس الإنسان المعاصر الذي يواجه كل يوم تحديات العلم وطفن الحياة المادية .

### اللقص والسكالب

وهذه القصة ثاقى أعال نجيب محفوظ فى المرحلة الجديدة بعد الحرب ، وبعد قيام الثورة المصرية .

والأصل الواقعى لهذه القصة هو قصة سفاح الاسكندرية محمود أمين سليمان، الذى شغل الناس ردها من الزمن ، واقى مصرعه فى النهاية على أيدى رجال البوليس .

والنقطه نجيب محفوظ. قصة هذا السفاح ، وخلق منها البناء الجديد فى صورته الفنية . وتدور قصة الكاتب حول سارق ويجرم طريد العدالة والمجتمع ، خرج من السجن بعد أن قضى عقوبة على سرقة ارتكبها ، وعاد إلى بيته بعد خروجه من السجن مثلثا أملا برؤية زوجته وأبنته واستئناف الحياة من جديد . لكنه يلقى بمجموعة من الصدمات تحول من اتجاهه وتدفعه دفعا إلى الانتقام من خانوه وهو فى السجن وكانوا أقرب الناس إليه .

وأول تلك الصدمات زواج زوجته من صديقه وتابعه عيش سدره ثم نكران ابنته له وكان يحبها - با شديداً . وتخلى عنه صديقه وموجهه رءوف علوان الصحفى ، وفوجيء كذلك بأنه تخلى عن مبادئه وآرائه التى كان يمشى فيها .

وهكذا وجد نفسه خارج السجن غريبا تخلى عنه جميع من كانوا حوله ، ولم يعد يقف معه إلا نور الغانية التى أحبت وأخلصت له ، والشيوخ الجنيدى الرجل الزاهد شيخ الطريقة المتعبد فى الجبل ، والذى كان يجد فى خلوته مأوى عقب كل حادث من حوادثه ، وكلما طارده البوليس ، وجد هجمة غافلة يستكن فيها بعد نهار قلق وليل مشرد .

وهكذا يجد سعيد مهران نفسه خارج السجن مسوقا من القدر المترصد إلى غاية لم ينتظرها ، ودفعه بكل الظروف إلى الانتقام ، وكرس هذا الانتقام فى نفسه ، خيانة من اتهمهم له ، وتخليهم عنه . وربما كان دوره أولا قبل دخوله السجن دوره الكاتب الذى

يطارد الصور الذين سرقوه ، وأستولوا على كل شيء مما ملك . ولكن شيئا فشيئا انقلب الصور الى كلاب يطاردون الناس ، ليس المجتمع .

والفكرة العامة أو المضمون غير واضح ، فلا يستطيع القارئ أن يحكم في سهولة هل الكاتب مع الناس سعيد مهران ؟ أم هو ضده ، فأنت تراه أحيانا يلتمس له الأعذار والمبررات التي تؤدي به إلى ارتكاب الجريمة ، وأحيانا يجعل عليه وبقيس ويصوره وكأنه شرير طبع على الشر أو كأن الشر خلق في دمه ، أو سرى فيه سريان المخدر ، فأصبح مدمن الشر . وأحيانا تراه يمرض سعيد مهران وكأنه مظلوم وأن المجتمع قسا عليه فغرس الشر في نفسه ، ودفعه إلى الجريمة دفعا ، وتعاون في ذلك مع القدر الذي يترصده في كل خطواته .

وتراه في كل موقف من مواقف الجريمة يقف ليدافع عن عمله وليبرر ما يقدم عليه أو ما أقدم عليه معتبرا نفسه الشريف وحده والناس كلهم من حوله أشرار . كلايا .

وكان طبيعيا أن يتحتم المؤلف حياة سعيد مهران بالذمصاص الطيبى أو التقليدى ، وهو جزاء كل خارج على المجتمع .

ومما يلفت النظر في مضمونها موقف نجيب محفوظ من الدين مرة أخرى فقد وضع هنا على هامش الحياة رمزا وحقيقة في صورة الشيخ الجنيد شيخ الطريقة المختل بالجليل في خلوته على حافة الحياة خارج المدينة ، ومن حوله مدينة الموتى حيث يقصده المريدون المتدبون من أعباء الحياة . ويشاء الكاتب إلا أن يجعل المريدن جميعا من السفج الفقراء والبسطاء الذين يبحثون في الدين عن ملجأ يأوى الهاربين من الدنيا .

وإذا ما أضفنا موقف الكاتب من الدين إلى موقفه من المجتمع وقيمه السائدة كما تصورهما سعيد مهران الذى يطارد الكلاب ، وكلات المجتمع ها هنا هم الذين يعيشون وينعمون بالحياة أما غيرهم الذين تلفظهم الحياة فليؤا كلابا بل هم أشرف في أعماقهم من كثيرين من الشرفاء في مجتمع النفاق . فهذه نور البغى

بنت القيل ، وطريفة المجتمع تنطوي في أعماقها على نفس فاحشة وروح السانية ليست عند نبوية مثلاً المرأة الشريفة والروجة . . .

وفي طريقته الفنية في بناء هذه القصة نراه قد عدل عن البناء التقليدي وغير تضييراً أساسياً لاذ تحول من السرد والمسح الاجتماعي إلى طريقة التحليل في التناول والتحليل ، وانقفاء الأسباب والمسببات . كذلك كان يأخذ من حين لآخر بطريقة فيض الوعي ، كما عمد إلى الأسلوب المركز المصفى ذى الظلال والايحاءات المختلفة .

وأحداث القصة تجري في زمن محدود لا يتعدى بضعة أيام ، وتسير فتتقدم في خطين متوازيين أحدهما داخل المجتمع ، بسلك أحداثنا واقعية ، والثاني في نفس البطل . وهي لا تجري وفق تطور منطقي أو تسلسل زمني بل تشب من الماضي إلى الحاضر والعكس ، وقد تعدو إلى المستقبل . ويجعل من مخيلة بطل القصة ميداناً فيه تراءى هواجس نفسه ، وتعرض صور حياته تترى ، تستدعيها الذكر والأحلام ، ولا يسلكها عقد منظم ، فبينما نراه في طفولته وإذ به يقفز إلى شبابه ، وبينما هو مع ابنته سناء إذا به مع صديقه واستاذة الصحفي رءوف علوان ثم يقفز إلى والده الشيخ مهران ، ويعود إلى زوجه نبوية .. وهكذا .

وتبادره أحلام اليقظة عندما يجلس وحيداً ، ففى خلوة الشيخ الجنيد بعد عودته من اغتصاب سيارة يجرى الكاتب في نفسه هذا المونولوج وهو مستلق على ظهره ، يعكس مخاوفه ورغباته ، مخالطة بذكرياته ، وكلها رؤى حافلة بالرموز .

وحلم بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه ، وصرخ بلا كبرياء ، وبلا مقارمة في ذات الوقت ، وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليياً ، ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رءوف علوان في بئر السلم ، وسمع قرآناً يتلى ، فأيقن أن شخصاً قد مات ، ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ . في محركها ، واضطر إلى إطلاق النار في

الجهات الأربع ، ولكن رؤف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة فقبض على ممصة قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس . عند ذاك هتف سعيد مهران .

— اقتلني اذا شئت ، ولكن ابني بريئة والتي جلدتك بالسوط في بئر السلم انما هي أمها نبوية وبلإمان من عليش سدرة ، ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ الجنيدى كي يغيب عن أعين مطارديه ، فأنكره الشيخ وسأله من أنت؟ وكيف وجدت بيتنا؟ فأجابه بأن سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم ، وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية . فطلب اليه الشيخ بطاقة شخصية ، فعجب سعيد وقال : ان المرید ليس في حاجة الى بطاقة ، وأنه في المذهب يستوى المستقيم والخاطيء . (١)

وفي موقفه الأخير اضطجع سعيد مهران الى جوار حجرة الشيخ الجنيدى وتأمل الذاكرين خارجها في الحلقة فاستدعت حلقة الذكر صورة والده حين كان يأتي به صغيرا وينتظم وسط الحلقة ويذكر مع الذاكرين ويقف هو بجوار النخلة في الفناء ، وتستدعى صورة النخلة في الفناء نخلة أخرى التقى عندها لأول مرة مع نبوية زوجته قبل زواجها . . . وهكذا تتداعى الصور والذكر واحدة بعد الأخرى .

ويرسم الكاتب صورة سعيد مهران بطل القصة حادة الممحات ، ويصور فيه ضياع الانسان المعاصر ، انسان ما بعد الحرب الثانية ، الذي هدمت فيه الحرب معاني الحياة ، لأنه عيش فيها بالقيم الانسانية وقيمة الحياة ونعمتها ، من حيث أراد أن يبحث له عن قيم جديدة فكانت حصيلة الضياع والفراغ . . .

وقد عبر الكاتب نفسه عن هذا الضياع في سعيد مهران فقال : وقد حدث

(١) القمص والكلاّب ص ٨٢ .



نفسه في شقة نور وحيدا ، ولا يدري سقاماذا هو فاعل بها - أي نور - إلا أن يشاربها بنخب الضياع والامى ويرثى لمحاولتها الطيبة البائسة .

وليس أدعى الى انقلاب القيم والمفاهيم الاجتماعية من اختلاط هذه المفاهيم في ذهن البطل وفي أذهان الناس وكأنه يقول إنها قيم ومفاهيم نسبية والحقيقة صالة أو ضائقة .

وترى الكاتب يخلع على البطل صفة العليش والجنون أحيانا ، فقد تمت بذلك رؤوف علوان إذ يقول له : « ثار حسدك وغدرك ، انفعلت كالجنون نفسه كما هي عادتلك » (١) .

وهذا الضياع الذى يعانيه سعيد ضياع مركب فهو ضياع ديني واجتماعي وفكري ونفسي ، والقدر من ورائه يدفعه بقوة الى مصيره كما يدفع غيره من الناس ، وقد يماند قدره ولكنه في النهاية مسوق به ، والقدر يدفعه وهو مجرم في عرف الناس ويدفع غيره وهم أبرياء كذلك في عرفهم

وترى هذه القدرية تتجلى على لسانه وهو يخاطب قتيله الخطأ في شقة زوجته نبوية يخاطبه بلسان الحال ، من أنت يا شعبان؟ ، أنا لا أعرفك ، وأنت لا تعرفنى ، هل لك أطفال ، وهل تصورت يوما أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ . هل تصورت أن تقتل بلا سبب ؟ ، أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرية ؟ . وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رؤوف صوابا ؟ وأما القاتل لا أفهم شيئا ، ولا الشيخ الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانبا من اللغز ففشلت وهو في هذا الموقف يبأور قد الضياع ، ويوجز مأساة الانسان أو القدر فوق هذه الأرض ، إذ يقف حائرا ضائعا أمام لغز الحياة ، غير مستقر قلق ، لا يستطيع الدين أن يهديه الى حل ، أو قل لا يستطيع أن يرى في الدين حولا لهذا اللغز .

ويحاول سعيد مهران كلما ارتكب خطيئة أن يبحث عن الاطمئنان ، يهرب من توتر الإثم الى الدين في رحاب الشيخ الجنيدى ، وهو غير مؤمن إيماناً كاملاً ، إنما هى خلال من الاعتقاد تخلفت في نفسه ، تسوقه من اللاوعى الى ذلك الشيخ .

وهكذا نجد أن سعيد مهران بطل القصة هو القصة نفسها تدور أحداثها من خلال نظرة فردية للحياة وتفسير للأحداث يتفق مع تلك النظرة ، وهى عدة عكسة فى الغالب قائمة ، لا تعكس الحقيقة ، بل تمكسها ملونة مجاللة بالسواد .

ومن هنا وصف بعض النقاد للقصة بالتقديرية والنشازم<sup>(١)</sup> .

ويناقش لويس عوض صورة سعيد مهران كما عرضها نجيب محفوظ فيرى أنه شبيه بجان فالجان هوجو ، فسعيد مهران جان فالجان العصر . يقول : ولكن غريبة الغرائب فى اللص والكلاب أنها كلاسيكية الغالب رومانسية المضمون ، فهذا اللص الشريف - إن صح هذا التعبير - شخصية ملتزمة الخيال ، تستطیع أن تعيش بشهوة واحدة فى الحياة هى شهوة الانتقام بعين القوة الملتزمة المتيدة التى سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسى العظم كشخصية هيتكليف فى مرتفعات وذرنيج لامييل برونتي ، وشخصية ادمون دانت فى الكونت دى مونت كريستو ، لاسكندر ديماس الاب ، وغيرها كثير فى أدب الرومانسيين حيث يتسم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرة ، تعصف به وبكل من حوله .<sup>(٢)</sup>

ويرى صدعا فى هذه الشخصية ، وهذا الصدع يتجلى أول ما يتجلى فى بناء نجيب محفوظ لشخصياته ، ففى بوجه عام مرسومة من الخارج رغم هذا الاحكام ، فهذه الشخصيات باستثناء شخصية الصوفى الفقير الى الله وربما شخصية المومس

(١) راجع لويس عوض فى « دراسات فى النقد والأدب » ص ٥٦ .

(٢) الاحرام ١٦٦/٣/١٩٦٢ .

نور — إلى حد لا بأس به — . وأقصد أنهم لا يتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، خواطرها خواطر نجيب محفوظ. وذكرياتها ذكريات نجيب محفوظ ، لست أقصد نجيب محفوظ الرجل ، وإنما أقصد نجيب محفوظ الفنان ، فهم يمثلون فكر نجيب محفوظ عن اللصوص والبغايا وبين ذلك في الحوار. ويضرب مثلا ما دار من حوار بين سعيد مهران والشيخ الجنيدى .

ويرى أحمد عباس صالح في فكرة اللص وشخصياتها رأيا آخر مغايرا لرأى لويس عوض ، فيرى أن الرمز والانسانية وصراع الانسان من أجل شيء إما في الحياة مجرد إثبات بطولته، حتى لو كان هذا الشيء نافعا أمر مقبول في الرواية ، كما ظهر مثلا في قصة المعجوز والبحر لمنجواى ..

• وقصة اللص والكلاب لنجيب محفوظ من هذا الطراز ، شخصيات بسيطة، ربما كانت أكثر تعقيدا من معجوز منجواى ، وأكثر تفاهة ، لكنها ليست من الشخصيات المثقفة على كل حال .

ووجه الشبه في المعالجة بين القصتين كبير ، فالجمل المركزة البسيطة في ظاهرها والممتلئة بتلك التيارات الخفية التي يتبادلها لاشعور الكاتب ولاشعور القارى. ظاهرها بسيط ولكن باطنها يضرب في الأعماق ولهذا يشود نوع من القلق ، وكأنك تمضى في سرداب أمرى كل ما فيه يوسى إليك بأنك ستلتقي بالكشف الكبير عما قليل (١) .

ويرى أن عمل نجيب محفوظ في هذه القصة ضرب من الواقعية الممعة .  
وعما يسترعى الانتباه والمعجب فيمن تناولوا أسلوب نجيب محفوظ. في هذه القصة وطريقته الفنية أنهم يرون فيها استمرارا للاتجاه الواقعى ، وحكاية الواقعية الممعة التي خرج علينا بها أحمد عباس صالح شيء غريب في دنيا الواقعية ، وربما كانت الواقعية في هذا المصطلح الواسع الذى أشار إليه نجيب محفوظ نفسه في حديث سابق ، تعنى المزج بين اتجاهات كثيرة من فنون التعبير

(١) الجمهورية ١٩٦٢/٣/١ .

القصص في إطار موضوع حيوي، أي يجري في واقع الحياة. ونرى نعمان عاشور يتمتع بالواقعية الصافية، جماع تجارب الكاتب الفنية.

يقول: "إن اللص والكلاب ما هي إلا الجماع المصغى لما يمكن أن يقول به قلم صاحب كل هذه التجارب الفنية الشائعة فعلاً... لكن الجديد في اللص والكلاب إلى جانب تركيز بؤر أجوائها الإجتماعية والعرض الشيق الرقيق المتكامل لأحداثها، وهذه اللمسات الباردة في تحديد معالم الشخصيات بما يعطيها أبعاداً رمزية فوق مدارها الواقعي وكيانها الإجتماعي... والجديد في هذه الرواية هو ما تحويه من ظلام وأضواء داخل إطار جديد أكثر اتساعاً من الإطار الإجتماعي المقلد عند نجيب محفوظ، وهو إطار الطبيعة... والطبيعة بكل مكوناتها في الليل والنهار، تدخل هذه المرة، ولأول مرة كمصدر جديد. ناجح يكسب روايات نجيب محفوظ طراوة ونفثرة، ويرجع بها من طابع التسجيل الإجتماعي المتطور إلى ما هو أكثر شمولاً، وربما كان أكثر حيوية".

ويختم نعمان عاشور مقاله متسائلاً عن هذا التحول الفني فيقول: "والرواية بهذه الصفات وأكثر منها تعتبر وثيقة من وثبات نجيب محفوظ الفنية، ولكنها وحيية تحتاج في تعميقها إلى معاودة النظر في منه الروائي المتطور، هل هي وثيقة مجددة تعبر عن تضيق ظاهري لنجيب محفوظ أم أنها وثيقة في التكنيك على حساب أصناف ما في نجيب محفوظ وهو الموضوع الإجتماعي التاريخي الغامر... إنها مهمة لا بد أن يبحث لها ناقد متخصص".<sup>(١)</sup>

وإذا كان تساؤل نعمان عاشور موضع اعتبار فإن التقدم التكنيكي في رواية اللص والكلاب شيء لا ينكر. أشار إليه الناقدون ويعرفه القارئ. لروايته والمتابع لا طوار أنتاجه. ونقف مع لويس عوض ليعرض لنا بناء الكاتب هنا كما عرض بناءه في الثلاثية: يقول: (٢)

(١) الجمهورية ١٢/٣/١٩٦٢

(٢) الأهرام ١٦/٣/١٩٦٢

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان في اللص والكلاب ، فهو قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه سيد من بين السناء في أدبنا القصصى، فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد أنى أبالغ في القول إن قلت إن بناء اللص والكلاب ، لا يقل إحكاماً عن بناء أعظم ما قرأت في القصص الكلاسيكى العالمى . كل شىء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الارسططاليسيون ، ولكن أكتفى بأن أقول إن كل خصائص النص الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال ، فهو يعرف أين يتحرك وأين يقف، وأين يتكلم وأين يصمت، وهو يهتم بالصلة والصدور والسلامة والاقتصاد والتوازن اهتماماً ليس بعده اهتمام ، ولا يتوه في التفاصيل .

وتصور لنا الدكتورة فاطمة موسى ذلك التحول الفنى في البناء القصصى فتقول : (١) .

« فاللص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير — حتى بعد وصوله إلى القمة — على أن يطرح عنه أسلوباً قديماً بالياً ويتخذ لنفسه أسلوباً جديداً في التعبير أشد تركيزاً وقصداً وهو لذلك أرقى فنياً ، لأن النجاح فيه أبعد من الأمن أسلوبه القديم .

ويقول الدكتور رشاد رشدى نفس ما قالت « إن الأسلوب الجديد الذى أستعمله نجيب محفوظ في هذه القصة هو التكتيك المعروف بالتولوج الداخلى ، وهو لم يستخدمه حياً فيه أو لأنه تكتيك جديد لم تعرفه الرواية العالمية على هذا النطاق إلا القرن العشرين ، بل لأنه الأسلوب أو الشكل الوحيد الذى يتلاءم مع القصة كما رأها نجيب بعين الخيال ، لا بالعين المجردة ، فهو هنا لا يهتم بتسجيل التجربة بل بآثارها وإنارتها من الداخل ، ومن زاوية فردية بحتة هي زاوية سعيد مهران ، فهو لا يحاول أن يهتم بقضية خيانة زوجته له ، ولا يفسرها ويعللها ، بل

يواجه سعيد مهران ويواجهنا بها كأمر محتوم مقدر كالقدر نفسه (١). ويرى رشاد رشدي أن التحول الذي طرأ على نجيب في هذه القصة كان تحولاً في الطريقة أو المعالجة الفنية أقتضاه تحول المضمون ، أي التحول عن المضمون الإجتماعي إلى المضمون الفردي أو قل الصدى الفردي للبرضوع الإجتماعي ، وأتمكاساته داخل النفس .

وإن الكاتب نجيب محفوظ على ما بدأ في هذا التحول الجديد فإنه لا يزال يحتفظ بخصائصه أو ببعض هذه الخصائص التي لازمت طويلاً في أطواره السابقة وهي :

الاهتمام بالجوانب الشعبية في مدينة القاهرة خاصة .

غلبة عنصر القدر ولعبه الدور الأساسي في تسير الأحداث وتحويلها والتحكم في مصائر الأبطال .

---

(٢) رشاد رشدي في مجموع مقالاته ص ١٥٦

## أولاد حارتنا

الطريق ، والشحاذ

يرى بعض الباحثين أن يعملوا قصص ما بعد ثورة ٢٢ يوليو تحطين ، الخط الأول ويضم أولاد حارتنا سنة ١٩٥٩ ، واللص والكلاب ١٩٦١ ، والطريق ١٩٦٣ ، والشحاذ ١٩٦٤ وفيها يتجه نجيب لإتباعا ميتافيزيقيا ، وهي إمتداد لثورة الشك الفكري والإجتماعي الذي ظهر عند كمال في الثلاثية ، لكنه ينجح في أبطال هذه القصص نهجا آخر ، لا يتضح فيه الخط الإجتماعي قدر ما يتضح الخط الغيبي ، ففى أبطال هذه القصص نجد أطوارا جديدة لكamal أو تفكيره وموقفه المقتدى والإجتماعي .

وهذه المجموعة من القصص ذات اللون الغيبي تميز في الوقت نفسه من حيث البناء والمعالجة الفنية إلى الإيماء غير المباشر بالمعاني والأفكار ، كما تعتمد أسلوب الاستبطان والحوار النفس أحيانا ، وأحيانا تأخذ بطريقة تيار الوعي .

يقول أحد الباحثين (١) : « أما المرحلة التي أعقبت الثلاثية فيغلب عليها الطابع الميتافيزيقي بأولاد حارتنا تقدم لنا أمثلة سياسية وتحكي قصة الأديان السماوية ، ثم ظهور العلم الذي تضاعف أمامه سلطات الدين ، بل أنه أمانات الجبلاوى نفسه . ثم اتضح أن العلم وحده لا يستطيع أن يوفر السعادة للبشر وظل الأمل الوحيد الذي يداعب خيال الناس هو نجاح العلم في إحياء الجبلاوى مرة ثانية .

وهذا الموقف الأخير يتكرر بصور مختلفة منذ أن فقد كمال في الثلاثية إيمانه وفقدت الحياة بالنسبة إليه كل معنى . منذ ذلك الوقت وطوال هذه المرحلة وشخصيات تبحث عن هذا المعنى ، في اللص والكلاب ، ، يصارع سعيد مهران لإيجاد معنى لحياته بعد أن عاين ما يحكم هذا الكون من قوانين مختلفة قاصرة ، سواء على المستوى الإجتماعي أو على المستوى الميتافيزيقي ، وينتهي

(١) راجع مقال من نجيب محفوظ في مجلة «الجديد» عدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٢ .

صراعه بالموت. وفي السمان والحريف يكرر عيسى الدباغ موقف كمال في الثلاثية، ويحاول بأساليب مختلفة أن يجد شيئاً ما يشده للحياة بعد أن فقد كل شيء. طعمه أن يجد شيئاً يفتح صدره للحياة، كما يقول عيسى، شيئاً يعطى للحياة معنى. ولكن رحلته أيضاً تنتهي دون أن يحقق الهدف منها.

وفي الطريق، يجد صابر في البحث عن أبيه الرحيم، أو عن المعنى على طول الرواية، ويتبنى الأمر باعتباره جريمة القتل وانظاره لتنفيذ الحكم بالإعدام. وفي الشعاذ يقوم عمر الخراوى بسلسلة من المغامرات التي تذكرنا بمغامرات عيسى في السمان والحريف، بحثاً عن هذا المعنى، حتى يصاب في النهاية بشيء قريب من الهديان، أما في شررة فوق النيل، فأنيس ذكرى يشطحاته الضارية في أعماق التاريخ وتأملاته الذكية فيها حوله وتعليقاته النافذة على ما يرى ينهبنا بقوة، لا إلى مأساته فحسب بل إلى مأساة الإنسان أينما كان إزاء هذه القوايين المضطربة التي تحكم الكون اجتماعياً لا ميتافيزيقياً، والتي تقف للحياة كل معنى.

ومن الناحية الفنية تفتح أولاد حارتنا صفحة جديدة وهامة في تاريخ الأدب العربي، فبإستثناء حتى بن يقظان وكليلة ودمنة المأخوذ عن أصل سنسكريتي، فإن الأدب العربي يقتصر إلى أدب الأمثلة Allegory. ونجيب محفوظ هنا يبدع بعض هذا الفراغ، كما أن معالجة نجيب محفوظ لرواياته هنا تختلف عن سابقتها لاختلاف كبير، تبعاً لاختلاف الهدف من الكتابة في الحالين. فالهدف هناك كان تصوير الحياة أو قطاع منها بكل ما فيه ومن فيه. ومثل هذا التصوير يحتاج إلى تفاصيل لا حصر لها يلبسها كل من يقرأ زقاق المدق أو بين القصرين مثلاً، أما الهدف هنا فهو تصوير الشخصية في الفكرة الفكرية، والكاتب لهذا يحتاج لإعطائها قدراً من التفاصيل يكفي في إقناعنا بديب الحياة فيها فقط.

ولأن الهدف هنا هو تصوير الشخصية في أزماتها الفكرية وهو موقف درامي بطبيعته فقد ترتب على ذلك إستخدام وسائل للتعبير مختلفة منها إستخدام تيار الوعي على نطاق واسع، وإرتفاع مستوى الأسلوب إلى درجة الشعر في أحيان كثيرة، وبخاصة في الشعاذ، والسمان والحريف.



ومنها الاعتماد على الرمز الذي يعمل أعمال هذه المرحلة كلها تقرأ عادة على أكثر من مستوى، ومنها غلبة الحوار على كثير من الفصول .

وكذلك أشار صبرى حافظ إلى أن هذه الروايات تتميز إلى حد ما تنويعات على اللون الرئيسى الذى قدمه فى أولاد حارتنا ، ذلك لأن نجيب محفوظ كان قد قدم فى هذه الرواية السكبيرة من خلال استعراضه لقصة التطور الإنسانى ووثيقته لكافة تضاييا المجتمع الجديد ، بل وعرض فيها أيضا تصوره لمستقبل هذا الواقع ، مقدما الحلول التى عليه أن يأخذ بها (١) .

ويقول أحمد عباس صالح (٢) : وكانت أولاد حارتنا الآن الرسمى لانتهاج حيرة كال عبد الجواد وانتهاء حيرة نجيب محفوظ معا . وهكذا بدأت مرحلة جديدة لكاتبنا العظيم ، مرحلة يبدى فيها برأيه ، ويناضل عنه من أجل الثورة الأبدية .

وكان طبيعيا أن يهمل الكتاب اليساريون والماركسيون لانتهاج نجيب محفوظ الجديد ويعتبرونه خروجا عن الحيرة الفكرية والمذهبية إلى الالتزام . وكأنهم بذلك يقولون إن نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا وما تلاها قد انتهى إلى النتيج التى تقدمى أو إلى النظرة الماركسية العلية وأنه طلق التسمية الاجتماعية والإيمان بالقيم المتوارثة ، بل ولم يعد موقفه مجرد الشاك بل موقف الرفض .

ومهما يكن من أمر فإن هذا الاتجاه الجديد لم يكن جديدا فى حقيقته تماما ، بل كانت بذوره مبعثرة فى كثير من قصصه فى المراحل السابقة ، وأن شكك الفلسفى ربما انتهى به ناحية بعيدة عن الإنسان التقليدى ، وهو فى موقفه من العقيدة ، كوقفه من النظم الاجتماعية والسياسية المختلفة ، المطروحة أمامه فى المجتمع لا يفضل واحدا منها ، ولا يراه الحل النهائى لمشكلات مجتمعه ، بل يعالج فى ضوء تجاربه ومعارفاته الفنية تلك المشكلات والتضاييا من خلال تصور خاص

(١) مجلة المجلة عدد يوليو ١٩٦٥ .

(٢) الجمهورية ١٢/١٣/١٩٦٢ .

ليس بالضرورة تصور المصلح الملتزم ، أو رجل السياسة أو الحزب أو المذهب ، ولا حتى رجل الفكر المجرد إنما من خلال تصور الفنان بأحاسيسه ومشاعره ، وصراع القوى خلال الحدث الروائي وفي أحماق شخصياته .

وإذا كانت أولاد حارتنا والطريق والشحاذ تمثل اتجاهها واحدا ، وتدور حول قضية ميتافيزيقية فإن السنان والحريف وثمررة فوق النيل وميرامار تمثل اتجاهها آخر يسميه بعضهم الاتجاه الاجتماعي الجديد ولكنها أصباغ جديدة في لوحته الفنية بعد الثورة .

ويمكن إن نقول إن مرحلة الشك الميتافيزيقي التي مر بها نجيب محفوظ في رواياته التي تلت الثورة كانت مرحلة طبيعية لفنان يعيش مأساة أمته وهي في مرحلة البحث عن طريق ، بعد أن اهتزت فيها القيم المتوارثة ، ولم تقدم الثورة حلا واضحا ملموسا ، ولم تثمر بعد ، أو قل لم يؤت غرسها كله ، والمجتمع نهب لرواسب ومخلفات من الماضي تنازعه الأهواء يمينا ويسارا .

وفي الطريق يبلور خط نجيب محفوظ الجديد من التناحيث الموضوعية والفنية ، فالطريق تدور قصتها حول البطل صابر ومأساته في البحث عن أبيه الضائع ، وبذلك جهده في معاناة البحث الدقوب ولكنه يفشل في النهاية .

وواضح ما في ذلك من رمز خفى لبحث الإنسان المصري عن مذهب أو اتجاه وقد اهتزت قيمة القديم بالحضارة والعلم وبما أحدثته الحرب الثانية من تخطل وردود فعل عالمية عنيفة ، ثم ما جاءت به ثورة ٢٣ يوليو من مبادئ وما أحدثته في المجتمع المصري المعاصر من تغييرات جذرية عنيفة .

وإن الضياع الذي يمثل صابر هو الضياع نفسه الذي يمثل الإنسان المصري المعاصر ، الذي فقد قيمته ولم يعثر على جديد يعوضه ما فقد ، فالإنسان المعاصر يائس بالنسبة لأبائه وأجداده ، لأنه لم يعد يؤمن بشيء ، كل شيء أمامه مهتز على عكس آبائه وأجداده الذين كانوا يتمسكون بقيم ما تمسك ببنيتهم النفس والاجتماعي ، ومهما يكن فيها من فساد ، لكنها على أية حال كانت توفر عليهم الاطمئنان .

ومع ذلك فإن نجيب محفوظ، في الطريق لا يسد الطريق أمام صابر إنما يفتح له طاقة من الأمل في بحشه الشاق الطويل، فالأب موجود، لكنه لا يعثر عليه وسيعثر عليه حتما فيستقر.

وفي الشجاذ<sup>(١)</sup> يعرض لصورة أخرى من صور الإنسان المصري في هذه المرحلة من مراحل الانتقال والتطور ف شخصية الأستاذ عمر المحامى الذى يتزوج من غير دينه صاربا بذلك التقاليد والقوانين الاجتماعية القائمة فى المجتمع المصرى، وواضعا نصب عينيه الحب، والذى يؤمن بمجموعة من القيم التقدمية فى الحياة ولكن أنواء المجتمع لا تلبث أن ترين على قلبه وتصرفاته فيعرضن ويصاب بمرض العصر، ويتخلى عن ثورته، وينغمس فى ترف العيش وتراخى مهته وتذوب شيئا فشيئا، فيصير همه أن يعيش، فهو شجاذ أعمى البصيرة أو صار كذلك أعمى البصيرة، يتسول الرزق.

ويدور فى فلكه جماعة من النماذج البشرية الحية يحسن نجيب محفوظ كمادته عرضها بخطوطه الكاريكاتورية الصارخة كهديقه مصطفى المنيأوى الكاتب وعثمان خليل الثامر صاحب المبادئ الذى يسكن السجن لتمسكه بها وجبره.

ونلاحظ تكرار هذين النموذجين فى أكثر من رواية من رواياته بعد الثورة، فالكتاب الصحفي فى الحب والكلاب مختل خداع، يلوح بالمبادئ. ويتخلى عنها، فيروع ذلك سعيد مهران، ويتكرر مرة ثانية وثالثة فى ميرامار وثمررة فوق النيل.

والنماذج النسائية هى صورة للمرأة التى تعيش فى مصر رسمها نجيب محفوظ فى خطوط صارخة كذلك. قد لا تملأ الحقيقة وقد تنغصب المرأة المصرية السوية، لكنها على أية حال تجسم شخصيات بعينها ركز عليها كثيرا فى رواياته وتعددت صورها وإن اشتركت سماتها فى ملامح كثيرة.

وتدور أحداث القصة حول مرض موهوم يصيب الأستاذ عمر ولا يجد له

(١) راجع عبود السالم فى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» ص ٩٢.

شافيا، ويفقده طعم الحياة بعد أن فقد تطلعه ، أو بعد أن غابت عنه آماله ويتساءل عن معنى الحياة ؟ فيبحث عنها في غير المألوف ، في المثير غير العادي ، يتطلع إلى حب جديد ، ويموت في صدره الحب القديم لزوجته لكنه ليس الحب إنه الجنس في أحضان وردة وكاميليا ...

ولكنه لا يجد ما يبحث عنه ... ، فيقيم ويستزل الناس، ويخرج إلى الصحراء باحثا عن غايته في الخلوة . وأبلاؤه أحيانا ينشدون تلك الخلوة ، في الصحراء ، على حافة الحياة ، لكنه لا يجد راحته إلا إلى حين . ويوقظه الواقع الآليم من غفلته على صوت الرصاص يصيبه ، ويمتل هو وعثمان خليل في عربة واحدة وفي العربة يقول في تساؤل : متى أرى وجهه؟ ألم أهرج الدنيا من أجله وفجأة يحس بالندوة التي ينتظرها ويقول له صوت من باطنه : ألم تكن تريدني حقا ، فلم هجرتني .

وهكذا تلتقي نهاية الشحاذ مع نهاية أولاد حارتنا . وهي قرية كذلك من نهاية الطريق ، والناية واحدة في الروايات الثلاث : البحث عن المجهول ، عن الله ، عن الآب ، عن معنى الوجود ، عن سر الكون ، الحياة والموت .

وربما كان في نهايات هذه الروايات بعض الغلق ، وربما كان فيها بعض اليقين ، لكنها على أية حال لا تحدد معالم طريق نجيب محفوظ كما أراد به بعض النقاد إلى العلم ، أو الإلزام بذهب بعينه .

وقد يرى بعضهم في موقف نجيب محفوظ من الدين ، ومن الأحزاب ، ومن القيم السلبية في المجتمع المصري ، وفي تمرينه للطبقة الوسطى ، وكشفه عن متناقضاتها ، وما تحي فيه من إزدواجية ، وتبشيره بانهارها ، قديرون في ذلك كله يسارية أو شيوعية تم عن نفسها في مواقف أو عبارات ترد هنا وهناك . ولكن الكاتب لا يفصح . كروية لويس عوض مثلا في الرجل ذي الوردة الحمراء في السمان والحريف معنى الشيوعية الحمراء . يقول لويس عوض : وهو يصف لفساد عيسى الدباغ مع ذلك الرجل . . . وانصرف عيسى يائسا يحاول أن يجمع

أشأت حياته . وفي المساء أقبل من جديد على الحز والإستسلام للأحلام ،  
وخيل إليه أن إلسانا ما يحاصره بنظراته ، وحين التفت عيونهما سرت في جسد  
عيسى رعدة كأنما مسه تيار كهربائي . نعم أنه يذكره ، كان الرجل قارع الطول  
مفتول المعنل ، ذاكن السمرة يرتدى بظلونا رماديا وقميصا أبيض يكشف  
عن ساعديه ، وبين أصبعي يسراه وردة حمراء . . وانتقل عيسى الدماغ تحت  
الليل حتى بلغ تمثال سعد زغلول ، تمثال الذكريات الآمينة والأحلام الضائعة ،  
وجلس عند قاعدته واقرب الرجل منه فنيل إليه أنه يطارده ، وجلس الرجل  
إلى جواره ، وأصر على أن يذكره بنفسه أيام الحرب العالمية الثانية ... التحقيق  
حتى الصباح ثم الاعتقال دون تهمة ثابتة . وحتى أنهم كنتم تقتلون الأحرار ،  
ويا للأسف . . ولم يجد عيسى من دفاع يقوله إلا : أن الحرب وظروفها القاسية  
إضطرتنا كثيرا إلى ما نكره ... ، الإعتذار التقليدي . أن هذا الرجل القوى  
الأسمر ذا الوردة الحمراء - يسكاد نجيب محفوظ يقول : والمنجل والمطرقة ،  
ليس شامتا في نسكة عيسى وشيئته بل ينظر إليهم نظرة لا تخلو من العطف  
والرأف . (١) .

وإذا كان المضمون الفكرى والإجتاعى قد إستغرقنا فى الحديث عن هذه  
الروايات الثلاث ، فإننا لا نخفى إعجابنا بالأسلوب الجديد الذى اتخذه نجيب  
محفوظ وسيلة للتعبير فيها ، وطريقته فى الصياغة ، والبناء الفنى الجديد الذى جعله  
قالباً لأفكاره .

واتخذ لنفسه هذا الأسلوب الشعرى الرمزى ليناسب تمام المناسبة معضمينته  
الفنية التى لم يشأ أن يكسبها أو يصوغها صياغات عارية مجردة ، يلبس فيها ثوب  
المصلح ، لكنه جعل الفكرة أو المضمون يسرى فى كيان البناء الفنى سريان النغم  
وتبدا هنا .

وقد اتخذ فى روايته الأولى من هذه الثلاث : « أولاد حارتنا » من السيرة

(١) الأهرام - عدد الجمعة ١٩/٣/١٩٦٤

الشعبية لإطاراً فنياً نبذناه بعد أن أعاد تشكيله وأضاف إليه من شاعرية اللغة ،  
وطريقة تيار الوعي واطراد الأفكار ليتم له ذلك الاطار الذي بدأ جديداً أو  
تجديداً يختلف اختلافاً واضحاً عن طريقة التردد والإهتمام بالتفصيلات ، مما غلب  
على رواياته الواقعية والاجتماعية في المراحل السابقة .

وربما غلب تجنب محفوظ لإسرافه في الرمز ، واختلاط المفاهيم ، مما يدع  
القارئ في حيرة من أمره ويصيبه كذلك في رأي غلبة النهج الفلسفي ، ومناقشته  
للك القضايا الوجودية التي شغلت العقول منذ فجر البشرية ، مما يستغرق القارئ  
في متاهات ، وخاصة إذا كان قارئاً عادياً لا يحس متعة الفكر .

## السمان والحريف ، وثرثرة فوق النيل وميرامار

هذه القصص الثلاث تمثل اتجاه نجيب محفوظ من جديد إلى الناحية الاجتماعية بعد النيبية. والسمان والحريف تحكي قصة واحد هو عيسى الدباغ كان من رجال الأحزاب في عهد ما قبل ثورة ٢٢ يوليو وقيام حركة الجيش ، وكان شابا في ابان ذلك العهد متعلما ، وفيه طموح ووطنية وحيوية ، شغل منصب مدير مكتب أحد الوزراء ، وأمكنه لصلاته الوثيقة برجال العهد أن يوطد أقدامه وأن يقضى مصالح كثير من المتنفعين ، وأن يحصل من وراء ذلك على الجاه والمال .

ولمحه اسمه قبيل حريق القاهرة المشهور وكان يبشر بمستقبل زاهر في ظل سيطرة الوفد على الحكم ... ولكن حريق القاهرة وقيام الثورة أوقعا هذا التطلع ، بقضائها على الأحزاب . وعاش عيسى الدباغ حاقدا يحتر أحلامه القديمة ، ويميش في حلم كبير يبنى نفسه فيه بالعودة . وكانت تجمعته وصحة من رفاقه من أمثاله مقاهي القاهرة والاسكندرية ، ولكن حقد عيسى الدباغ يضيغ في حمة الوطنية حين تؤمم القناة ، وحين يقع العدوانى الثلاثى سنة ١٩٥٦ ... وتظل حياة الدباغ في ضياع ، فهو يرفض أن ينضم لطاير المتنفعين بالثورة ممن خلعوا جلودهم القديمة ، من رجال الأحزاب وانضموا لطاير الإنتهازية الطويل ، أو دقروا طبول النفاق في موكب النفاق ...

ومأساة عيسى الدباغ مأساة مزدوجة ، فهي مأساة فكرية عاطفية ، وضياعه ، بأى المؤلف إلا أن يكون ضياعا شاملا ، فبعد ضياع أحلامه السياسية ، ضاعت أحلامه في الحب بزواج سلى التى كان قد خطبها لتزوج قريبه ابن عمه حسن الدباغ الذى كان يحبه ، وتقدم عليه عيسى بقوة مركزه ولعائته ، ثم لما انطلقا وغيا وتقدم عليه حسن لئلى منصباً كبيراً فى شركة ، غير والدعا موقفه ... ومأساته الثلاثة مع بنت الهوى ربرى التى أحبته ، وحلات منه فى ليلة ،

ثم تملأ عنها ، وبأبي القدر إلا أن يلذعه بناره فيرى إبلته بمدد طفلة جميلة في بار  
أمها ويقترب منها فتعبره أمها وتأتي أن تعترف به أبا لابنتها بعد أن قسى عليها  
والعين بالعين ...

وهكذا يأتي الحريف ... ويهاجر السنان إلى أجواء جديدة لم يألها فتسقط  
لاهة في الطريق ، واحدة منها ... ولا يلتفت إليها بقية السرب المهاجر ...  
وتدور عجلة الحياة ...

وتقوم القصة على شخصية عيسى الدباغ ، والشخصيات الأخرى من حوله  
ثانوية ، تمكس من تعاملها معه شخصيته ، وتلقى أضواء على حركة الأحداث  
من حوله .

وتمثل هذه الشخصية نموذجاً لشباب المثقفين قبل الثورة ممن وهبوا قدرا  
من الذكاء والوطنية فانخرطوا في صفوف الأحزاب ليحققوا مآربهم الذاتية ،  
وليرضوا الجانب الوطني .

وهذه الشخصية تجمع ملامح بعض شخصيات نجيب محفوظ السابقة ، فنها  
سمات من فهمي ، ومن صابر في الطريق ، بل ومن الأستاذ عمر بعد ذلك  
في الشحاذ .

والشخصيات الأخرى هي شكرى باشا عبد الحليم الذي كان يرعى الدباغ ،  
وعلى بك سليمان وأحمد سلوى وحسن الدباغ ابن عم عيسى ، وإبراهيم خيرت  
الحامى ، وعباس صديق ، وسهير عبد الباقي أصدقاء وهم جميعا من شباب الوفد  
اللامعين ، وكانوا يلتقون كل مساء في المقهى يتشاورون ويسمرون في الأمور  
السياسية . ولا يلبث أثنان منهم أن يغيرا لبوسهما في ظل الثورة ، وهما إبراهيم  
خيرت وعباس صديق فيبلغان مآربهما ويظل الدباغ معاندا محتفظا بولائه القديم  
رغم إقناعه ببعض ما قامت به الثورة من أعمال كان يتنناها هو والشباب من  
أمثاله كقيام الجمهورية ، والإصلاح الزراعي ... فتكون النتيجة أن يزوى أو  
يخرج عن دائرة الضوء ، ليمش على حافة الحياة عيشة معطلة ، أو عاطلة .



ولا تحفل الرواية بشخصيات لسانية ذات بال إلا يسلوى بذي على بك سليمان خطيبة الدباغ ، وتبدو ملاحظتها باهتة على عكس ريرى بنت الهوى ذات الشخصية المتميزة .

وعجيب في روايات نجيب محفوظ ذلك الإهتمام بشخصيات بنات الهوى ، إذ يحسن رسم خطوطها بل يترك القارىء بعد إنتهائه من القصة مليئاً بالإعجاب بتلك الشخصيات ، إنداء من حميدة زهرة زقاق المدق البرية ومرورا بنور في اللص والكلاب حتى ريرى هاننا .

وبلاحظ محمد أمين المالمسمات الشبه بين شخصياته النسائية . يقول : « وسنجد كذلك الماهرة متمثلة في نور في اللص والكلاب ، وريرى في السنان والحريف ، وكريمة في الطريق ، ووردة وكاميليا في الشحاذ على إختلاف أدوارهن .

وسنجد الإئنة ممثلة في سناء في اللص والكلاب ونعمات إئنة عيسى في السنان والحريف وبلينة وسهير في الشحاذ ولكل إئنة أو ابن دور إيجابي حاسم بطريقة أو بأخرى في تطوير الأحداث الفكرية في هذه الروايات » (١).

---

(١) تأملات في عالم نجيب محفوظ - ١٠٠

## يحيى حقي

ينتمي يحيى حقي إلى الجيل الماخض سنا وفنا ، وإن كان إنتاجه الأدبي لم يشتهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة بعد أن أصدر قصته « قنديل أم هاشم » في مجموعة اقرأ بدار المعارف فقد لقيت ترحيباً من الأدباء والنقاد ، ولقيت النظر بخصوصيتها وجمال بنائها ، ووضعت يحيى بين رواد القصة المصرية الحديثة .

وقد بدأ يحيى حقي في أسرة على صلة بالأدب ، تتمشقه ، وتقرأ لكبار الأدباء وتتبع شعر البارزين . ويقول في حديث له (١) : نشأت في وسط يحب القراءة ، والدتي وآني ، وأخي الأكبر إبراهيم كون نفسه مكتبة عربية إنجليزية ، كانت أول معين استقيت منه . وقد شارك إبراهيم في تحرير مجلة السفور وأخى الثاني اسماعيل كتب مسرحية لم تمثل ، وعمي محمود طاهر حقي مؤلف مسرحي وقصص وصحفي أذكر أنه كانت حين تظهر قصيدة لشوقي في الصفحة الأولى من الأهرام كان البيت يقف على رجل ، كنا نقرأها بصوت عال ونحفظها وننقل نرددها . وكان عمي محمود طاهر على صلة وثيقة بشوقي . وقد سعدت فيما بعد بالجلوس إلى شوقي عدة مرات ، سواء في محل « صولت » الخلواني أو في بيته . وفي إحدى هذه المرات أعطاني قصته « أميرة الأندلس » وهي مخطوطة لا بدى لها فيها ، وكنت لا أزال شاباً في السادسة عشرة . .

ويقرر أنه كان يقرأ من الكتب العربية القرآن الكريم ومقامات الحريري ، والبغلاء للجاحظ ، وديوان المتنبي .

ومن قراءاته العربية يقول إنه قرأ كثيراً في الأدبين الإنجليزي والفرنسي ، وتأثر كثيراً بالأدب الروسي أكثر من تأثره بغيره لأنه وجد في الأدب الروسي

(١) استطلاع صحفي بعنوان ( لقاء الأسير ) - صاحب قنديل أم هاشم - الأستاذ

دائرة وأعاد نشره في كتاب بعنوان ( معرفة أدباء محدثين ص ١٠٥ ) .

كل شخص يحريرا مشغولا بقضية كبيرة هي خلاص الروح . .  
وبالإضافة إلى قراءات يحيى حتى ومخافته العربية والغربية ، ولشأته في جو  
أسرى مفرد بالثقافة ، فإن في لشأته نفسها في تلك الأسرة المحافظة التي تنتمي  
لأهل تركي ، ويعمل رجالها بالوظائف الحكومية أترأ في تكوينه الفني وقيمه التي  
بشر بها في كتاباته .

ويقول إن أسرته كانت أميل إلى الأدب الرزين غير الخارج ولا المكشوف  
لهذا لم يحبوا قراءة ألف ليلة، وكانوا أميل إلى النصوص الجسلة التنبير الرشيقة  
الالفاظ ، ولهذا كانت الخطابات التي تتبادلها الأسرة أغلبها مكتوب بأسلوب  
أدبي متأنق . كما كان يحكمها كثير من الحياء يخشون منه زلة اللسان منها كانت  
لطيفة ، وكانت أميل إلى الإنطواء على نفسها .

وتعلم يحيى حتى تعلما مدنيا والتحق بمدرسة الحقوق وتخرج فيها ثم عمل  
معاوناً للإدارة ، وتقل في بعض بلاد الفطر ، ثم سافر إلى الخارج وأقام بأوروبا  
زمتا منذ سنة ١٩٣٤ ، وعمل بالسلك الدبلوماسي ، ثم عاد إلى مصر وأحيل إلى  
المعاش ، واتصل اتصالاً وثيقاً بوزارة الثقافة ، وأشرف على تحرير مجلة  
المجلة زمتا .

ويحدثنا عن أطوار كتاباته الأدبية ، وتعلقه بقن القصة فيقول إنه بدأ  
يكتب في سن مبكرة ، في حوالى السادسة عشرة ، ولكنه لم يجمع تلك الكتابات  
الأولى ، وبدأ كتابة القصة سنة ١٩٣٣ وكان اهتمامه بالقصة القصيرة خاصة ، وظل يولى  
الكتابة فيها بعد تخرجه في تلك السنة من مدرسة الحقوق ، ونشرت له مجلة الفجر  
تلك الباكورة ، ومنها قصة يقول إنه تأثر فيها بالكاتب الانجليزى إدجار آلان  
بو ، وأخرى عن الحيوان إسما . فله مشغش لولو . . ونشرت له السياسة بمجموعة  
منها . قهوة ديمترى . يقول إنها قهوة حقيقية بمدينة الحمودية ، سجل فيها الواقع  
الذى كان يشاهده حتى أنه صور بها العمدة الذى كان يرتادها كاهو بصورته الواقعية  
فكان أن غضب لتعريضه به ، وهو لم يقصد الى ذلك بطبيعة الحال .

قال يحيى حق : « فجنيت ذلك فيما بعد وفهمت أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الفعلي . وأصبحت الشخصيات التي أرسدها ليست منقولة من فرد واحد بل من مجموعة من الأفراد » .

وتأتى بعد هذه المرحلة الأولى من كتاباته المرحلة الثانية حين نقل معاونا للإدارة بالصعيد ، سنة ١٩٢٧/١٩٢٨ وكانت ستين هامتين جداً في حياته الفنية يقول : وتمثل أهميتها في أريفة أشيساء ، أولها إستقلال في المعيشة ، أدخل وأخرج كأشياء ، ومع ذلك ففى كل مرة كنت أضع فيها المفتاح في الباب إذا عدت متأخراً أشعر بشئ من التهنيب كأنى في بيتنا القديم وأمى تنتظر . والثى . الثانى اتصالى المباشر بالطبيعة المصرية والحيوان والنبات . كنت قبل ذلك لا أفرق بين القمح والشعير ولا أعرف عن الريف سوى منظر الحقول . ولعلك تلحظ فى القصص التي كتبتها في هذا العهد مقدار التحامى بالنبات والحيوان .. حقل القطن الجاموس المربوط على البرسيم ...

ثالثاً إتصالى المباشر بالفلاحين .

رابعاً إتصالى المباشر أيضاً وبجربة بالجنس الآخر . وقد عشت هناك تجربة خصبة عميقة وعرفت أول حب في حياتى .

وقد سجلت هذه المرحلة على مستويين ، المستوى الوصفى في « خليها على الله » ، وقد كتبتها بعد مرور ثلاثين سنة على التجربة دون أن تكون لي مخطوطات أو مذكرات ، وجملت محورها تأمل أسباب تلك الهوة التي تفصل بين الحكومة والفلاحين في ذلك العهد . وقد دهشت أشد الدهشة حين وجدتني وأنا أكتب هذا الكتاب بعد ثلاثين سنة لا أزال أعيش بوجدانه في منفلوط سنة ١٩٢٧/٢٨ . أما المستوى الثانى فهو التصوير القصصى في مجموعة دماء من طين ، وهي قصصيات تدور في منفلوط ولها بقية في مجموعة « أم العواجن » ، قصة « قرازة ريحة » و « حصير الجامع » .

وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة وهي مرحلة السفر الى خارج مصر والتي انتهت

به إلى أوروبا ماراً بالجهاز وتركيا ، وهي مرحلة لاتصاله بالحضارة الغربية يبدو تلبذه في الموسيقى والتصوير والمعارض والمتاحف والمعارض .

وقد تركت هذه المرحلة آثارها البعيدة كذلك في فنه القصصى وأهم ما نبه اليه بالنسبة إليها أنه لم يذب تماماً في الحضارة الغربية، ولم يهره بل إنه تماسك أمامها ، واحتفظ بشخصيته ، وإن أفاد كثيراً . يقول : « كنت دائماً أشعر أن فى داخل شيئاً حلياً لا يذوب بسهولة فى نار حضارة الغرب » .

وكان من أول آثار ثقافته الغربية فى أدبه ذلك المقال الذى كتبه عن توفيق الحكيم سنة ١٩٣٤ . يقول وفقه مراجع كثيرة حين أنامها الآن أنه دهش لأنى لست بها . وتأثر فى هذه المرحلة بالجبرتي وكتاباته حتى أنه كان يوقع بعض مقالاته باسم عبد الرحمن بن حسن اسم الجبرتي ، ومن بينها مقال بعنوان « الدعاية فى المجتمع المصرى » استمدتها من كتاب الجبرتي ونشرت بمجريدة البلاغ .

وكانت هذه المرحلة الثالثة بالنسبة اليه مرحلة تزود بالفكر والحضارة فى أوروبا كما كانت كتاباته هواية . وتتراوح القصص التى كان يخرجها بين واحدة والثلثين كل عام ، وكلها قصص قصيرة .

وقد ألتأ فى هذه المرحلة قصته قنديل أم هاشم ، ويعتف يحيى حسمى إلى ذخيرته الغربية فى المرحلة الثالثة ذخيرة عربية أصيلة فى اتصاله بمحمود شاكر الذى يقول عنه : « المرحلة الرابعة فى حياتى الفنية تتمثل فى تلبذى على يد محمود شاكر سنة ١٩٣٩ ، فقد قرأت عليه قدراً كبيراً من الأدب العربى القديم من الشعر الجاهلى إلى بقية أمهات الكتب العربية ، ومنذ ذلك الحين وأنا شديد الاهتمام باللغة العربية وأسرارها » .

والمرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية وإلى أن تولى تحرير مجلة المجللة . وكانت مرحلة غنية بالقصة القصيرة والدراسة الأدبية والمقالة والنقد . وهي مرحلة النضج الفنى والفكرى والفنوى وفيها ظهرت محاولاته الجديدة فى التعبير فى « عنتر وجوليت » ، « ومحاولات فى النقد » .

وأم القصص التي سنعرض لها من إنتاجه ، قنديل أم هاشم ، ومجموعات :  
صبح النوم ، ، ودعاء وطن ، ، وعثر وجولييت ، .

قنديل أم هاشم :

نشرت القصة ضمن سلسلة ، اقرأ ، بدار المعارف سنة ١٩٤٤ ، وقد عرف  
بها بين جبهة المتأدين ، ونالت كثيرا من الاهتمام عند النقاد ، وعلى يحيى حسن  
تجاسيا بأنها خرجت من قلبه مباشرة ، كطرفة الرصاص فكان أن استقرت في  
قلوب الناس ، .

يقول عنها : إنها قصة غريبة جدا كتبها في حجرة صغيرة كنت أستأجرها  
في حي عابدين حيث عشت لومة عاطفية مثيرة عبرت عنها في أناشيد ، بيني وبينك  
التي ألقتها بالكتاب .

ويلخص مضمونها بأنها تدور حول بطل من الشعب تلقى علومه في أوروبا  
وعاد إلى وطنه ليبرز شعبه هذا ويقول له : اصح ، تحرك ، فقد تحرك الجراد .

وتلقى النقاد على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم هذه القصة بالتحليل والتعليق  
وتفاوتت أحكامهم عليها فبينما نجد أحدهم وهو رشاد رشدي لا يعتبرها قصة  
لأنه يندور يصفها بالقصة الرائعة (١) ويقول المؤلف : أنا أدري الناس بعبوب  
هذه القصة وأحبها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشاد رشدي على حق إذ تنق  
عنها صفة القصة ، ولكنها مع ذلك تمثل فهمي الخاص للقصة ، فأنا صديق الصدور بالسردي  
وتتابع الحوادث ، وأحب أصل بسرعة إلى المفزى والدلالة . وقد شعرت أن  
لقنديل أم هاشم تأميرا كبيرا على مختلف المستويات الثقافية ، وكل يعني فيها أن  
أصور الصدام بين الشرق والغرب بين المادة والروح ، بين الثورة على غموم  
الشعب والرغبة المتأججة في تحريره (٢) .

(١) الجمهورية عدد ١٥٠/٢/١٩٦١ في باب (دراسات في الأدب والنقد)

(٢) مقال لقاء الأسبوع الغزاد دواره بعنوان ( صاحب قنديل أم هاشم )

ويدور موضوع القصة حول شاب، إسماعيل ابن الحاج رجب، الذى نشأ فى حى السيدة زينب قرب مسجد العتيد الذى ارتبط به أهل الحى بروابط عائلية، فهم يمتدنون فيه اعتقادا كبيرا ويؤمنون بالبركة التى تصفيا عليهم السيدة، فهم ملجأ المحرومين منهم والمهينين، يمدون عندها الأمل والأطمئنان.

وقد استقرت فى أحمق الفتى عقائد أهل الحى. يقول المؤلف: « كل ما يسمعه ولا يفتن إليه من الأصوات، وكل ما تقع عليه عيناه ولا يراه من الأشباح لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب والنفوذ إليه خفية والاستقرار فيه والرسوب فى أحمقه ».

وهكذا خرج إسماعيل ابن الناجر الكبير من هذه البيئة القاهرية الشعبية التى تعيش فيها أفكار وعقائد وتقاليد، خرج إلى أوروبا حيث بعث به أبوه لدراسة طب العيون، حيث مكث سبع سنوات، تغيرت فيها حاله، وبدأ يتفتح على حياة جديدة غريبة عليه، وبدأ يقف على ما أعطته الحضارة وما أعطاه العلم للبشرية. ووقف على المهوة الشاسعة التى تفصل بين بلده، والحضارة. وفى ظل هذا الموقف الجديد بدأ يراجع نفسه، ومعتقداته، بدالة الدين خرافة لم تفرح إلا لعامة الجماهير. والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها، أما الاندماج فضعف ونقمة. قال يوما زميله الانجليزى: سأستريح عندما أصنع لحياى برنامجا أسير عليه.

فضحكت وأجابته: يا عزيزى إسماعيل. الحياة ليست برنامجا ثابتا، بل محاولة متجددة.

ويعود الدكتور إسماعيل إلى بلده ووجه القديم فيواجه صور التخلف الاجتماعى والصحى بروح العلم وما يشته دراسته ورحلته فى أوروبا من جرأة، ويدخل فى صراع مع مظاهر التخلف، مركزة فى الأساطير، حسين الحلاق الذى تولى علاج الفناء قريته بريت القنديل حتى قاربت أن تفقد بصرها. فيثور ويصف بهذا كله ويتولى علاجها هو حسب ما يقتضيه العلم وما يقرره الطب.

قد تكون القصة من الناحية الشكلية مرتبطة بواقع اجتماعي في حق السيدة بل ربما كان يعيش في هذا الحق طبيب اسمه الدكتور اسمايل عاش بالفعل في حق البغالة وانفتحت له عيادة مشهورة بين الفقراء ، وأنه كان يحيا لهم ، وكان يحب النساء خاصة ، ومر بالتجربة نفسها التي مر بها بطل قصة يحيى حقى. ولكن ذلك لا يمنع من أن يحيى بنى جديدا ووضع لقصته مضمونا قويا .

وقد سبق الإشارة إلى أن ارشاد رشدى رأيا يقلل من قيمة القصة من الناحية الفنية لقلة أحداثها، ويعود رشاد رشدى فيرى أن هذا التطابق الواقعي نفسه لا يكفى لبناء قصة متكاملة ، لأننا نبحث فيها عن المعنى الكلى لها فلا نجده.. فالقصة تزخر عنده بتفصيلات يرتبط بعضها ببعض ارتباطا آليا بحيث أى أنها لا تكون في مجموعها فكرا متاسكا كل جزء فيه ضرورى لأن يتعاون مع الأجزاء الأخرى في إعطاء المعنى الكلى على القصة . فنحن نستطيع أن نسقط هذه التفاصيل دون الأضرار بالقصة .

والحدث الروحي أو الباطنى في نفس البطل هو الأساس فى القصة ، ويركز الدكتور الراعى على التكتيك الجديد فى فن يحيى حتى إذ يعمد إلى الرمز . يقول :

« وقد اختار يحيى حتى لحكاياته الأسلوب الرمزى ، فتبدل أم هاشم تمنى فى المحل الأول هذا الذى حدث من الأحداث للأشخاص لا فى شكل القصة ، ونحن على مستوى أعمق ، أبعد أمرا .

فاسماعيل هو روح مصر الناهضة القوية للتوثيق ، وفاطمة النبوية هى مصر التقليدية المستندة على أساس صلب من تاريخ وتراث كبيرين ، ومارى هى أوروبا الحديثة الفخورة بعلمها المادى دون إيمان أو أكرات كبير بالإيمان . ومقام الست هنا الإيمان ، والتبدل شكل الإيمان . ومعنى الحكاية على هذا المستوى أن مصر ترفض الروح الجديدة إذا أريد بها أن تفرض عليها فرحا ميكانيكا من الخارج ، ولكنها تقبلها إذا ما جاءت إليها معرفة خلاقة تحترم



التراث وتسمى الى الاندماج دون التسلط ،<sup>(١)</sup>

ويقول إن الانتقال من المستوى الواقعي في القصة الى المستوى الرمزي . يتم وتفاعل الأحداث الروحية التي يمر بها اسماعيل . فإن إسماعيل كان راحيا مطمئنا ، فالقنديل ، وسان كالامين المطمئنة ، إشعاعه كاشعاع وجهه وسم لام ترضع طفلها فينام في أحضانها ، بل إن سلسلة هذا القنديل لا وجود لها في الواقع ، انها دهم وتعلمه .

أما نوره فليس كالنور الذي تألفه كل نور يفيد اضطرابا بين ظلام يحتم وضوء يدافع الا هذا القنديل فإنه يضيء بغير صراع .

هذا حال القنديل في حالة اطمئنان إسماعيل وإيمانه . وتقلب حالته عند ثورة إسماعيل وتغييره ، فأخفت خصائصه وطمأ القنديل نفسه على السطح ، وأصبحت الصورة التي تلقاها العين لدى الناظر الخارجى صورة قنديل واقعي قد علق التراب بزجاجه وأسودت سلسلته من هبابه ، تفوح منه رائحة احتراق خانقة أكثر ما يذيق منه دخان لا يضيئ ضوء .

ويستبعد السرد ، وقد أشار المؤلف نفسه إلى كراهيته لهذا السرد ، وقد اختصر الحدث الواقعي الا ما يتصل بالحدث الروحي أو النفسى وهو عصب القصة كما قلنا .

وهو يميل إلى التعبير الشعري في أسلوبه ، أى التعبير بالصورة ، وهى طريقة أكثر تركيزا واقتصادا فى الألفاظ . والدليل على اختزاله للسرد الواقعي والوقائع المادية تجده فى الوصف السريع الأنيق لميدان السيدة زينب حيث يلقى أمامنا مجموعة من الصور متقاة بمنأى تمثل نواحي من حياة الميدان تستندها وتؤيدها هتافات من نداءات الباعة وحوار السكان ، وبعض التأملات ترد على لسان الراوى للحكاية<sup>(٢)</sup> .

(١) راجع دراسات فى الرواية المصرية الدكتور عبد الرامى ص ١٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٨١ .

والصورة مع ذلك مرموسة بخطر رشيقه وألوان لم تكلف الفنان سوى ضربات قليلة بفرشاته .

ولا اهتمام المؤلف بالجانب الروحي وتقديمه على الجانب المادى فإنه لا يتم برسم شخصياته من الخارج بل هو يقصر اهتمامه على محاولة التعمق فى أرواحها وعقولها . ولا ينطبق ذلك على الشخصيات الثانوية وحدها بل على إسماعيل الذى يحاول أن يبحث فى القنديل عن صفحات ترسم ملامحه السطحية أو الظاهرية ويعيننا على تخيله فلا نجد (١) .

وشخصيات القصة شخصيات بسيطة غير ممددة لالتحول ولا تتطور ، إنما الشخصية الوحيدة التى تتطور هى شخصية إسماعيل .

ويبنى القصة على لسان صاحبها ثم سرعان ما يتغير اللسان المتكلم إلى وصف الغائب ، ويرجع ذلك إلى العلاقة التى تربط بين الراوى وبطل القصة .

ويقفز يحيى حتى قفزات معنوية وراء الحواطر أو أستطرادها ، فثلا يصف إسماعيل قافرا على سلم الباخرة ، ثم يتكلم على لسان ابن أخيه وهو يستقبله ثم يعود مرة أخرى فإذا بإسماعيل على ظهر الباخرة وإذا الباخرة مقبلة من بعيد وطيور البحر تستقبلها .

وهو متأق فى أسلوبه هنا يوشيه بمختلف الشيات ، وبذوقه البديع ، وأمانة العبارة ، وقد نشأ فى جيل يتمشق هذه الطريقة . وأنظر إليه يصف رسو الباخرة فيقول .

« ورن الجرس وإذا ناهوت الباخرة ، فأصبحت جشها فريسة لجيش من الغل البشرى يهاجمها ، جنود وحنباط وأخواننا المحتلون ولو أنهم أخلاط مطريشون ، وحالزون وصيارفة وزوار . ثم اتلق الزحام المتدافع وتعالى النداءات . (٢) . ويصف إسماعيل وقد خرج إلى ميدان السيدة قبل سفره إلى الخارج ، وقد

(١) فى الرواية المصرية ص ١٨٤

(٢) قنديل أم هاشم طبع دار المعارف ص ٢٨

أحطرب أمامه بعد أن خرج من الضريح ، فكل ما حدث له بعد خروجه من المقام شمله من أنخص قدميه إلى رأسه كالتيار المندفع العنيف ، يتأرجح فيه ملقى القياد مقلوب الوضع ، فقد خدله الزمن ترتبيه ، والمرئيات اعتدالها ، والأصوات صدقها وفروقا . .

#### صبح النوم :

وينقل فيها المؤلف من جو الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة إلى جو القرية المصرية ولا يرسم لهذه القرية معالم تبرزها بين القرى المصرية في الصعيد أو الوجه البحري ، لكنه يمرض لقطاعات عامة في حياة الفلاحين تترى وكأنها مجموعة قصص متلاحقة ، منفصلة متصلة ، وتنقسم القصة كلها بقطاعاتها إلى قسمين رئيسيين ، كالظل والنور ، يمرض في الجانب الأول ، جانب الظل مشكلات الريف المصري المتسيدة ، ويصور ما يحيى فيه من تخلف وأجرام يستهلكان طاقاته ، وما يمكن أن يدخله إليه الوعي والعلم إذا صدق أبنائه العزم ، وأولوه رعايتهم وأهتمامهم .

وتدور القصة حول الشاب المثقف ، الأستاذ ، الذي ينتظره أهل القرية جميعا ليأخذ بأيديهم فيخرجهم من الظلام إلى النور

وقد يرى فيها بعض النقاد رمز مصر في القرية الكبيرة ، ولعلها قبل الثورة ، ثم حالها من بعدها وقد يرون في شخصية الأستاذ شخصية قائد الثورة (١) ، ولكن القصة على أية حال وبعبارة عن هذا التأول للرمز تحاول أن تنفذ إلى أعماق الريف المصري وأسراره ، وأن تناقش مشكلة الجبل والتخلف . وهي بهذا رديفة لتعديل أم هاشم ، فذلك تناقش قضية التخلف في مجتمع المدينة ، وهذه تناقش القضية نفسها في مجتمع القرية .

وطريقة يحيى حتى الفنية لا تكاد تتغير عن طريقته في القنديل . فهو أميل إلى رسم القطاعات وعرضها من الداخل ، ولا يسترسل في السرد أو تتابع الأحداث ، ويفقد هذا القارئ الإحساس بالبناء المتكامل للقصة .

(١) في الرواية المصرية للثوار دوائر ص ٣٦/٣٧ وقد إصلاح ص ١٦١ .

وتدور القصة أيضا على لسان الراوى حيث يلتقى بعطل القصة أوه الأستاذ.  
مرتين قبل الإصلاح وبعده .

وتساءل : هل أستطاع يحيى حق أن يصور حياة الريف المصرى ، وهو  
الحضرى ، الذى ينتمى فى أصوله إلى أسرة تركية من الموظفين؟. وتدع الدكتور  
طه حسين يرد على هذا التساؤل . فيقول إنه صور فى هذه القصة بجوا غريبا عن  
أجواء القرية المصرية وأدخل عناصر لا تعرفها . يقول طه حسين - وقد عرض  
للحانة التى وردت فى القصة :-

« فلستأ نعرف فى قرانا حانة تشبه هذه الحانة التى صورها الكاتب لئنا  
واسنا نعرف من أهل الريف المصرى من يتخلص لصناعة صاحب الحانة ، ولامن  
يفرغ له من الجماعات منذ يقبل المساء حتى يتقدم الليل . . . وبناء الحانة  
نفسه غير مألوف فى قرانا . كل هذا لانعرفه فى قرية مصرية ، ولكنة مألوف كل  
الإلف فى كثير من القرى الفرنسية والإيطالية . والمترددون على الحانة أنفسهم  
من أهل القرية مصريون فيما يبدو من أشكالهم وصورهم ولقبتهم ، ولكن أطوارهم  
وأذواقهم ، وأعمالهم وما يذرون بينهم من حديث ، كل ذلك أجنبي قد نقل إلى  
مصر قفلا .. نقل من فرنسا أو نقل من إيطاليا أو نقل من أى من هذه البلاد التى  
أقام فيها الأستاذ يحيى حق إقامة طويلة أو قصيرة » (١).

بل إن طه حسين لا يرى الناس أنفسهم وما عرجه المؤلف من صور الفلاحين  
عما يوافق فلا حينما المصريين فى قرانا فى الوجه البحرى أو الصعيد . « وكل هؤلاء  
الأشخاص الذين عرضوا علينا من الرجال والنساء ليس بينهم وبين ريفنا المصرى  
إلا أسباب واهية ضئيلة لانكاد تستدسك » (٢).

ويأخذ طه حسين على المؤلف فى القسم الثانى تممده لإقحام الواقع التاريخى

(١) نقد وأصلاح للدكتور طه - - - - - ١٩٥٧

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٨

لمصر بعد الثورة والحديث بلسان المصلح لا بلسان لأديب الفنان . يقول  
طه حسين :

وواضح أن قريته تلك هي مصر ، ولا غرابة إذن في أن تكون فيها الحانة  
والماكفون عليها من الناس . . وواضح أن يحدث المعجزة ، الأستاذ ، هو قائد  
الثورة وأصحابه وأعوانه . وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرحبنا عما  
تم في مصر من الإصلاح ، ويعزينا عما لا يزال فيها من آثار الضعف وبقايا الفساد ،  
لأن « باريس لم تبن في يوم واحد » كما يقول الفرنسيون . ولكن لا أكتم  
الكاتب الأديب أني أؤمر حله الرائع الجميل على برنامجه في فلسفة الإصلاح ،  
لأنني أجيد في حله أدبا رفيعا بارعا ولا أجيد في برنامجه إلا كلاما نقرأه في  
كل يوم « (١) » .

يقصد بالحلم القسم الأول من النص ، وقد رسمه الكاتب بفتية رفيعة ، بمس  
القسم الثاني الذي يصفه طه حسين بأ « برنامج أصلاحي يقع فيه على الأرض  
أو يفقد فيه جناحيه .

دماء وطنين :

ودماء هي دماء شهداء الغرام أو شهداء الحب في أحماق الصميد الذي لا يعترف  
بهذه العلاقة ، بل يعتبرها آثمة عقابها الموت . والطين هو وطن الأرض العلية ، التي  
يرتبط بها الفلاحون ويميشون معه وعليه .

والقصة تدور في الصميد مستوحاة من حياة الكاتب هناك طوال عامين ،  
معاونتا للإدارة وبين المؤلف قصته على أساس الخطابات المتبادلة بين البطل  
والبطلة ، ويقوم ناظر البريد بدور الراوي ، وهي في الحقيقة تنقسم إلى قسمين  
كل منهما متعلقة بالأخرى . والأولى قصة ناظر البريد الذي حطمته حياة الريف  
والوحدة وهو أين المدينة ، والثانية قصة فتاة ريفية متعلمة أحببت أحد زملائها في  
الدراسة . وهذه العلاقة محرمة في الصميد ، وخاصة إذا أثمرت ثمرة محرمة فختامها الموت .

#### عنز وجولييت :

وهي قسبان كذلك: مجموعة قصص، ولوحات، ويرى أحد النقاد<sup>(١)</sup> في مجموعة القصص القصيرة استمرارا للصراع بين الجانبين العلمي والفني الذي بدأ في تعديل أم هاشم، وقد بدأ في حدود حبيقة في « السلم اللولبي » و « الديك الرومي »، و « في العيادة »، وهي تنسك بالشكل الفني للقصّة القصيرة، وتحرر قليلا قصصه الأخرى في المجموعة منه، كما في قصص « سوسو »، و « مولد بلا حص »، حيث عمد إلى الاستطراد والإطالة في السرد. بما نال من أثر الحدث وهو عيب بدأ أكثر من مرة في طريقة المؤلف الفنية، أعني تكتيكه.

والمجموعة كلها تضم تسع قصص وأحدى عشرة لوحة، وجعل عنوان المجموعة لأحدى هذه القصص التسع وهي « عنز وجولييت »، وموضوع القصّة يدور حول زوج من الكلاب، عنز الكلب الشريد، وجولييت كلبة مرفقة أثيرة لدى أصحابها المترفين.

وأهم ما يميز هذه القصّة هي المحاولة الجريئة التي كتبها بها، والتي أراد فيها أن يخرج عن السرد المادى في بناء الجمل، ويأخذ بطريقة الشعر المنشور. يقول في مقدمة المجموعة: « وسيجد القارئ في هذه المجموعة قصة عنز وجولييت » مكتوبة على نحو جديد حاولت فيه أن أكسر ما أمكن من مطالب السرد حتى تتحرر الفكرة من سيطرة التركيب اللغوي .

وقابل النقاد هذا الاتجاه بالرضى أحيانا وعدم الرضى أحيانا، فاعتبرها بعضهم وثمة كبرى<sup>(٢)</sup>. ويقول إن فيها تجربة فنية رشيقة يشور فيها يمي حتى على مطالب السرد القصص ليحرر الفكرة من السيطرة اللغوية أو سيطرة التركيب اللغوي، وهي تجربة مريحة لا تنطبق في غير فن يمي حتى ويقول آخر: « وقد ساعد

(١) محمد كامل في أخبار اليوم عدد ١٩٦١/٢/١٨

(٢) راجع مقال نعمان عاشور في الجمهورية بعنوان « الرواية المخطئة في عنز وجولييت »

عدد ١٩٦١/٢/٢١

هذا الأسلوب في «عثر وجولييت» على إظهار الفكرة وحصر الانتباه فيها أكثر من أسلوب السرد العادي، ولكن الخوف هو أن تشيع هذه الطريقة في الكتابة وتقلب إلى تكلف<sup>(١)</sup>.

ويقول سعد وهبة: إنه يكتب القصة على طريقة الشعر الحر (٢)، فهو يقسمها إلى مقاطع يعمل كل مقطع معنى جديداً، وهو قد أستغنى عن أدوات الربط وحروف السببية وغيرها... هل يمكن للمعنى أن يستقيم في الأذهان دون حاجة إلى هذه الروابط؟ الواضح أن يحيى حتى استخدم في تجرته أدوات الربط فعلا وحروف السببية، ولكنه لم يقدمها بصيغتها المعروفة كالألفاظ وإنما قدمها كشئ آخر، فالربط بين جملة وجملة يحدث في ذهن القارئ بواسطة الانتقال من معنى إلى معنى بتقسيم الجمل واستخدام أوائل السطور، أو استخدام علامات الانتقال من فقرة إلى أخرى<sup>(٣)</sup>.

ويقول كامل الشناوي: وعسى ألا يكون الحكم على هذه التقنية الجديدة هو المسارعة إلى اتهامها بأنها تقليد مفضوح للشعر المنشور. ولقد سارعت وحكت على قصة «عثر وجولييت» بأنها ليست تقليداً مفضوحاً للشعر المنشور، وإنما هي تقليد فقط (دون مفضوح). إن يحيى حتى فنان كبير، ومن حقه أن يعطينا كل تجاربه، وقد مارس هذا الحق حين أعطانا «عثر وجولييت». والحكم على هذه التجربة بالتجاح يحتاج ولاشك إلى وقت أكثر<sup>(٤)</sup>.

وإذا كان هذا الموقف الأخير ليحيى حتى يطرح البحث قضية الأسلوب عنده، فإن ما نلاحظه منه منذ بدايات قصصه الميل إلى التركيز ومحاولة الخروج ما أمكن عن السرد أو السياق الرتيب للمبارات. وقد أعترف بأنه في محاولاته للتجديد في أسلوبه القصصي تأثر بطريقة بعض كتاب القصة الإنجليز من كانت لهم جهود

(١) مقال محمد كامل بأخبار اليوم

(٢) مجلة الأذاعة عدد ١٩٦١/٢/٤

(٣) كامل الشناوي في الجمهورية ١٩٦١/٢/٦

واضح في هذا المجال وقد أشار بصفة خاصة إلى الكاتبة القصصية فرجينيا وولف فقال: «ومن أمروا في أسلوب تأثيرا واضحا ليتون ستراتلي، وفرجينيا وولف. ولست أخجل من القول بأنني منذ تناولت القلم في سن مبكرة وأنا على ثورة على الأساليب الزخرفية، متحمس أشد الحمس لأصطناع أسلوب جديد اسمه الأسلوب العلمي الذي يهيم أشد الهيام بالدقة والعمق. وقد أَرْضَى أُنْتُ تغفل جميع قصص ولكن سيحزنني أشد الحزن ألا يلتفت لهذه الدعوة التي عبرت عنها في القصة ثم في محاضرتي. حاجتنا إلى أسلوب جديد، وقد نشرتها في كتابي، خطوات في النقد».

ويعود حق لي تبرير تلك الثورة على الأسلوب التقليدي في مقدمة مجموعة «عثر وجوليت» فيقول: «ظللت طول عمرى أضحيق أشد الضيق عند كتابة القصة القصيرة بما أسماه «عصر السرد» أي خضوع الفكرة لسيطرة مطالب تأليف الجمل وترتيبها وربط بعضها ببعض، فالفكرة عندي لا ينبغي لها أن تمشي فيها كالاعمى ويده على حواجز بين الجانبين تحدد مسيره وتهديه إلى الطريق، بل يجب أن تطلق بلا قيود، أي تقفز أحيانا بدل أن تمشي على الوقت».

وكتب أحمد عباس صالح مقالا طويلا عن يحيى حق عرض فيه لهذه الظاهرة في فنه القصصى وعزاها إلى طبع مفروس فيه. وإلى طبيعته كإنسان يقول: «ويحيى حتى تأتي إليه الأفكار كالكشف الصوفى، تلمع فجأة فتسيطر على كل تصرفاته.. وهي تأتي مقطعة وكأنها سلسلة من الانفجارات، بينها فراغات زمنية... فيما بين هذه الانفجارات يتصرف تصرفات عادية». ويقول: «وفي مقالاته وقصصه هذه القفزات، يقفز من فكرة إلى فكرة، وليس بينهما رابط إلا الرابط النفسى الذى يضم قفزاته في سلسلة واحدة. ولكن هذا الرابط فى داخل نفسه، ولذلك تحتاج قراءته إلى عناية وتركيز»<sup>(١)</sup>.

ويعزج بين العامة والقصصى بطريقة سهلة يسيرة. لا يبدو فيها تكلف العامة،

(١) الجمهورية مقال «كتاب مرثهم» - يحرر، حق - عدد ٧ أبريل سنة ١٩٦٣



ومع ذلك لاثنتين عاميته ديباجة كلثانه الفصحى ، وهو مفرى بهذه العامية في الحوار لتصوير الجو أحيانا أو لاعطاء أبعاد لشخصياته الشعبية . وقد حدثنا هو عن إحساسه بالروح الشعبية ، وحيه للطبيعة المصرية ، وقال إنه اتصل بها اتصالا مباشرا عند تعيينه بمنقلاط معاونا للإدارة سنة ١٩٢٧ يقول : « ولعلك تلاحظ في القمص التي كتبتها في هذا العهد مقدار التحامى بالنبات والحيوان . . . حقل القطن ، الجاموس المربوط على البرسيم » .

ويقول في موضع آخر إنه أثناء إقامته في أوروبا كان يحن للأحياء القديمة . يقول : « . . . التي أسمع فيها كلمات مثل « اجرتنا » ، « ويادلعدى » . نحن لهذه الجموع الفقيرة من المساكين والفلاحة الذين يعيشون رزق يوم بيوم ، هذا ما كنت أحن إليه في مصر » (١) .

ويقول في حديث آخر إن هناك حبا عجيبا ربطه بجموع الشعب . . . « لدرجة أنني أحس به أكثر مما أحاطه ، بل بلغ في الهوس في بعض الأحيان أنني تصورت أني على صلة بكل ما أراه حتى يطوب الأرض . . . بالقمة الملقاة . . . بعربة الكشري الواقعة على قارعة الطريق . . . بيانة الفجل . . . بيانة الحلوى . . . وأظن أنني جمعت في ذهن قاموسا يكاد يكون كاملا لغة الشعب ، ولذلك كنت مهتما أشد الاهتمام بتتبع كل تطور لاجتماعي في حياة هذه الجموع » (٢) .

ويقول عنه أحمد عباس صالح « وقد حيرتني شعبيته ومصريته ، وهذا الميل العنيف إلى الأحياء البلدية والناس الطيبين ، وكأنه درويش من درويش السيدة . فقد عاش يحيى حتى في السلك الدبلوماسي عشرين سنة أو يزيد ، قضى فيها سنوات في تركيا وإيطاليا وفرنسا فضلا عن البلاد العربية الأخرى التي مثلنا فيها . وثقافته غربية أصيلة ، فهو يقرأ ويكتب بالفرنسية والإنجليزية والتركية ، ثم تزوج من

(١) جريدة الشعب مقال نفوذى سليمان « سامة مع يحيى حتى » في ٥ نوفمبر سنة

١٩٦١

(٢) نفس « دوائر » في الحديث الذي أجراه مع يحيى حتى

سيدة فرنسية وأصبح حديثه اليومى فى بيته بالفرنسية .. ومع ذلك فهو درويش من دراويش السيدة . قال لى إنه لا يدرك سبباً فى التصافه بالشعب، إنما يشعر شعوراً جارفاً بأنه قطعة منه . وعندما يكتب عن سيدة مصرية من أعرق الأحياء الشعبية يحس أنه يفهمها ويفهم لغتها وإصطلاحاتها ، ولا يجد عناء من أى نوع وهو يتمثلها وكأنها واحدة من القودية أو باب البحر . هذا كله مع أن جده جاء من بلاد الموده وزوجته تركية (١) .

ويؤكد هذا المعنى مراراً فيقول فى موضع آخر: «أما الظاهرة التى أثار كثيراً فى تحليلها فى أنى وإن كنت من أصل تركى إلا أنى أحس أنى شديد الاندماج بترية مصر وأهلها . وفى بعض الأحيان هذا الشعور يرجعنى رجاء شديداً ، ومعرفة باللغة العامية وتعبيراتها تفوق ما حصلته منها مباشرة . وقد يكون ذلك راجعاً إلى الفطرة والحس والاحساس غير الواعى ، ولعل هذا الحب هو الذى يجعل منى كثيراً إلى أستخدام بعض الكلمات العامية فى كتاباتى رغم أنى من المبورسين بالفصحى ولكنى لم أكتب فى حياتى كلها قصة بالعامية من أولها إلى آخرها » .

وقد أكد النقاد هذه الناحية فى يحيى حق ونعنى روح الشعبية المصرية بما يمثلها به فى قصصه من صور بيئات الفلاحين حيث يشم عبير الأرض العطية . ويقول رشدى صالح إنه كلف بحياتنا المصرية ، وذلك هو السر الكبير الذى يشغل قلبه . باح بهذا السر فى سطور قنديل أم هاشم فانتزع لنفسه أعجاباً ثم باح به فى صح النوم فضاغف إعجاب الناس بفته ، وظل يعترف بهذا السر فى سطور خليها على الله ، كأنه مكلف بمشقة أرضنا وأهلها ، والتعبير عن هذا المشقة ما استطاع . هو فى أرى هذا الماشق الصادق ، المشق لحياتنا (٢) .

طريقة الفنية « التكتيك » :

تختلف طريقة يحيى حق فى قصصه باختلاف المضامين ، وقد أشرنا أثناء

(١) مثال « كتاب عرفهم » المذكور قبل

(٢) رعدى صالح فى يومياته بالجمهورية بعنوان لا تطفوا القديز ليحيى حق

استمرنا لنقصه إلى طرفة في بنائها ، ولا بأس أن نشير هنا إلى رأيه في القصة القصيرة بما قدم به لجمعية « عنتر وجولييت » . يقول: « يخيل لي أن النوع الذي أحبه هو قصة قصيرة لها مقدمة طويلة محذوفة ، فإن هذا الحذف هو تمليق شعور القارئ منذ أول سطر أنه بإزاء مخلوق حي سوى الحلقة وجو متكامل ، وإن تكشف له أوصاله وعناصره بعد ذلك قليلا قليلا » .

ويعرض لنا فنه القصصي وما أدخله على بنائها ، أو صور البناء الجديدة فيقول إن قصة البوسطجي أول قصة في رأيه تعرض على طريقة الفلاش باك أي البدء بالأحداث المتأخرة في القصة ، ومنها طريقة الشكل الدائري التي استخدمها في قصة السلحفاة تطير ، ومماها أن القصة تنتهي من حيث بدأت ، وفيها لعبة فنية أخرى كانت وليدة أحساس وتتمثل في اختفاء البطل الحقيقي وراء بطل ظاهري ، فبطل القصة الحقيقي هو العامل وليس داود أفندي .

ومن قصصه ما يستخدم فيه الراوي « كمتدبل أم هاشم » ، أو الخطابات المتبادلة وكدمات وطن . وهو يعمد إلى طريقة تيار الوعي ، أو الترابط الشعوري ، ويساعده التركيز والإيجاز في العبارة عن الميل إلى روح الشعر التي تبدو في التأمل والخيال .

لكن الخيال ليس الطابع الغالب بل هو يجري على طريقة الواقعيين في الارتباط بالأرض . والميل إلى كثرة التفاصيل مما قد لا يدخل كثيرا في موضوع القصة أو لعله يعطل التسلسل الحدثي (١) .

(١) راجع ما كتبه مصطفى محمود في روث اليوسف جاريح ١٩٦١/٢/٦

## يوسف إدريس

### وفاته القصص

يعد يوسف إدريس من كتاب القصة المصريين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية بين طبقة الشباب اليساريين المتطلعين إلى مستقبل جديد يدعون له ويثيرون به في كتاباتهم ويحاولون هدم القديم ، أو نبذه ، لينبؤا على آفاقه ما يتصورون من بناء جديد للجمهورية المصرية .

ولإذا أتيج لاحد أن يورخ الحركة الأدبية المعاصرة في مصر فإنه لا شك سيلقى ضوئاً على جماعة شباب الأدباء من كتاب وشعراء ، ممن تجمعوا وفتحت لهم جريدة المصري صدرها وذهب بعضهم إلى صحيفة روزاليوسف ، ثم ضمت بعضهم المساء والجمهورية .

وقد كان هؤلاء جميعاً دورهم الواضح في ظهور تيار جديد في الأدب المصري المعاصر في الشعر والقصة والمقالة الصحفية .

وكان يوسف إدريس ( ولد سنة ١٩٢٧ ) من بين هذه الجماعة من الشباب ، وقد بدأ يتجه إلى كتابة القصة أثناء دراسته في القصر العيني ( سنة ١٩٥٠ ) وتخرج بعدها سنة ١٩٥١ ، وإلى الكتابة في الصحف في مجلات القصة وقصص للجميع ، والكتاب والملايين ، ثم انضم إلى شباب أدباء جريدة المصري عام ١٩٥٢ ، واختارته مجلة روزاليوسف ليشراف على باب القصة فيها .

وجمع قصصه وكتابات في مجموعات أصدرها تباعاً ، فأخرج سنة ١٩٥٢ مجموعة وأرخص ليالي ، بالكتاب الذهبي بدار الهلال ، ثم جمهورية فرحات ، بالكتاب الذهبي سنة ١٩٥٦ ، فجموعة البطل ، عن دار الفكر سنة ١٩٥٧ ، وأليس كذلك ، وقاع المدينة ، عن مركز كتب الشرق الأوسط سنة ١٩٥٨ ، وملك القطن ، ( مسرحية ) عن دار النشر القومية سنة ١٩٥٧ ، والقهلة الحرجة ، مسرحية ، بالكتاب الفضي سنة ١٩٥٨ ، ورواية الحرام ، سنة ١٩٥٩ ، وآخر الدنيا ، مجموعة قصصه بالكتاب الذهبي بروزاليوسف ، ومعها قصة الغريب ، سنة ١٩٦١ ، والعيب ، صدرت

بالجمهورية ١٩٦٢/٦١ في حلقات ثم طبعت بعد ذلك ، «ولغة الآي آي» سنة ١٩٦٤ ،  
«رجال ونيران» ١٩٦٣ ، «مسرحتنا الغرافير ، والمهولة الأرضية .

وإذا ما قسمنا حياته القصصية إلى ثلاث مراحل : من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨ ومن  
١٩٥٨ إلى ١٩٦٧ ثم من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ فنلاحظ أن أكثر مراحل يوسف  
لإدريس خصوبة هي المرحلة الوسطى ، فقد أخرج فيها مجموعات كثيرة متنوعة بين  
القصة القصيرة والقصة والرواية والمسرحية ، وأقل هذه المراحل الأخيرة مد  
النسبة سنة ١٩٦٧ . وإذا ما نظرنا إلى موضوعات قصص يوسف لإدريس  
ومسرحياته بصفة عامة فإننا نجد أنها جميعا تدور حول قضايا ومشكلات المجتمع  
المصري المعاصر ، في الريف أو في المدينة ، وهي المشكلات التي يحس بقسوتها  
شباب المثقلين ، ويمانون من وجودها ، ويلقون بأبصارهم إلى اليوم الذي يتخلص  
فيه مجتمعهم منها ليخرج إلى نور الحياة المصرية بعد هذا الليل الطويل في طي  
التخلف .

ففي مجموعته الأولى «أرضين ليالي» نجد قصته الجديدة التي جعل عنوانها  
للمجموعة ، يعالج فيها عناء الفلاح ووحشته في القرية في ليالي الشتاء الطويلة  
القاسية ، ويصور نماذج عديدة من الريف من حياة الليل والعصر  
في «الغريب» ، وما يشيع في الريف المصري من العقائد القبيحة في المشايخ  
والكرامات والندور في «طبلية من السماء» ، والاحساس الكبير بمعنى الشرف  
والعرض في «حادثة شرف» ، «والحرام» . كما يعالج في الرواية الأخيرة «العيوب»  
مشكلة اجتماعية حية هي مشكلة عمال التراحيل ، ويلقى عليها ظللا كثيفة ، قد  
لا تعبر عن الواقع الاجتماعي للمشكلة بقدر ما توسى بالغاية التي أرادها لها أو التي  
رسم خطوطه لبلوغها ، وهي حل المشكلة بعد الثورة .

وليست بتلك البساطة التي تناولها بها الكاتب ، فإن كثيرا من القضايا متغلغل  
في أعماق المجتمع ولا يمكن بمجرد سن قانون أو إصدار قرار تغيير الحياة ، أو  
قلبها رأسا على عقب .

وأن تغيير الرواية يقتضى قبل كل شئ تغيير المسرح والتركيب الاجتماعى  
الريف ، وبناء الحياة نفسها على أسس جديدة ومفاهيم جديدة ، لا تبعد كل البعد  
عن الواقع المتوارث ، بل تأخذ منه وتطوره ، أو ترشده .

ويتم يوسف لإدريس كثيرا بالانفصالات فى الوصف والوقوف أمام  
الجزئيات تأثرا بالانجاء الواقعى والطبيعى لكن ذلك الاهتمام لا يؤدى دائما  
إلى ما يريده من تهيئة الجو أو المساعدة فى البناء الفنى للقصة بل لعله فى كثير من  
الاحيان يخرج إلى تمش التسلل الطبيعى وبطء الإيقاع ، مما يبعث الملل فى  
القارى .

ونمثل لوصف الليل فى قصة الغريب ، وهو ليل الريف الموحش . يقول : كان  
الليل هائلا كبيرا كخيمة مائتة كلت بالسواد حدادا على وفاة النهار وليس فيها  
سوى أنوار قمر شاحب ونجوم أضيئت لتهدى المميزين ، وكانت النيطان واسعة  
ممتدة أوسع من غيطان النهار ، ترك حقول القمح المحسود لتدخل حقول الأذرة  
وتحرم وسط أقطان ، وترقب غيالاتنا الممتدة فى الأرض الفارقة بالماء تنتظر  
زراعة الأرض ، أرض كثيرة ، شاسعة وممتدة ، كل شبر منها مزدوح ومعنى  
به ، وعرق من أجله هؤلاء الفلاحة الراقدون فى بيوتهم ، وكأنما ناموا من  
المحزن يتقلبون فى انتظار أن يأتى النهار ويشترق منهم بقبضته ، ثم بكل عزمه  
يبدركم ليفرش بهم وجه الأرض فيقبلوا سوادها خضرة ، وخرابها عمارا ،  
وطمينا خيرا ، إلى أن يحىء الليل وينجسه بحصدهم وبأسراره وخفاياه يخزنهم  
فى صوامعهم الآلية المصنوعة من الآخري من الطين (١) .

ويعرض لجوانب من حياة المدينة ومشكلاتها فى جمهورية فرحات ، حيث  
يعرض حياة الليل الآتمة ، وشذاذ المجتمع والمنحرفين وقد جمعهم مخفر الشرطة ،  
أمام الشرطى فرحات ، ويعرض لمشكلة المرأة العاملة وزحام المواصلات ، وبعض

التجارب الخاصة في ميدان الطب الذي يعمل فيه ، ففي قصة «شيخوخة بدون جنون» يصف حياة طبيب صحة في الأرياف بين تعليم الأطفال وإستخراج شهادات الوفاة ، ويصور العالم الغريب الذي يتصل بالطبيب .

ويتناول بعض القضايا الإنسانية ، مثل مشكلات الطفولة ، والعلاقات الأسرية بين الأبناء والآباء وما يطرأ عليها في ظل المدينة ، بل وما يلحقه الأطفال وما يفكرون فيه في وسط المدينة الكبيرة الزاخرة التي تضيق في زحامها كل شيء . وفي «آخر الدنيا» يعرض صورة الطفولة الممزولة عن الأبوين كالنبت الوحيد في الصحراء ، صحراء العاطفة حيث تفتقر فيها إلى الحب ، ولا يجد الطفل من يعضه إليه كبقية الأطفال ، لا يجد أباً ولا أماً حنوناً . وكذلك في «سر البائع» ذكريات الطفولة المبكرة وآمال الطفل وتطلعاته .

وقصة «اليد الكبيرة» تصور مأساة الموت وفراق الآب ، وتعبر عن الترابط المتين في الأسرة المصرية ، وإنزالها إلى منزلة القداسة .

و «صح» تصور قصة طفل فقير في جاردن سيتي ، وهى ... هى لعبة (١) تصور أطفالاً يلعبون لعبة القتال ، وفي «لعبة البيت» (٢) تصور لعبة البيت الكبير في رمز «البيت الصغير» لعبة الطفولة البريئة .

وتدور بعض قصصه حول موضوعات وطنية أو قومية مثل الكفاح في القتال عند الإنجليز سنة ١٩٥١/١٩٥٢ في قصة حب ، وفي مجموعة البطل يتحدث عن الجلاء في «الوشم الأخير» ، وتأميم القتال في قصة «صح» .

وموضوعات الحب والجنس وإن لم تكن أساسية أو محورية تدور حولها قصص يوسف إدريس لكنها مع ذلك تشغل جانباً منها وربما كانت أطواراً لكثير من موضوعاته الاجتماعية والإنسانية (٣) .

(١) مجموعة البطل

(٢) مجموعة آخر الدنيا

(٣) قد يظهر الجنس بصورة صارخة في بعض قصص مثل «بيت من لحم» .

ويجمع يوسف إدريس بين شخصياته بمجموعة غريبة من شواذ الخلق ، والمنحرفين ، أو المجتهدين في موكب الحياة ، منهم الشيخ شيخه وهو نموذج بشري من شواذ الخلق التي تلفظها الأرحام فتعيش بين الناس فيتنحذوا منه هزوا أو سخرية ، أو قد يرون فيه شعارا لأمر الله وحكمته ، ورمزا لسبحانك يارب قادر على كل شيء . ، وتتحول هذه المخلوقات عند أناس من السخرية والمزح إلى التقدير بل التقديس ، فيكون وليا أو مبروكا ...

وأحد رشوان المجلس البلدي في (مجموعة آخر الدنيا) يمرض شخصية مشوهة هي أحمد العقلة ذو الرجل الواحدة الذي عود نفسه على أن يحيى بهذه الرجل حتى إذا ما طرأت عليه الرجل الصناعية قيدته وأزمته الوقار والإنزان الذي لم يكن في الأصل من طبيعه ، ولا جرى قبل في دمه ، فلم يلبث أن غلغها وعاد من جديد يججل بواحدة وينطلق وراء نزواته حرا خفيف الحركة ...

وشخصية الشيخ الأزهرى الذي فسد في طفولته من السماء ، من مجموعة حادثة شرف .

وحق شخصيات يوسف إدريس السوية لا يحرمها من خطوط شاذة ، تخرج بها عن الصورة العادية كشخصية الشاويش فرحات في جمهورية فرحات ، فهو لا شك شاويش غير عادي ، وشخصية أحمد رشوان ، في ألف الأحرار .

والشخصيات النقطية مع ذلك كثيرة تتردد هنا وهناك ، والحق أن طريقة يوسف إدريس لا تقوم أساسا على رسم ملامح حية للشخصية بقدر ما تجسد فيها معنى من المعاني التي يريد أن يدير قصته حولها .

وقد يتم برسم الملامح الجسدية ويسرف في هذا الرسم ، ولكنه لا يقتصر على ذلك ، بل قد يعمد إلى تعمق أغوارها ، مثل شخصية فرحات ، وشخصية الشريب .

وطريقته الفنية في قصصه القصيرة أو رواياته تقوم أساسا على عرض حركي



لحدوثه، أو موقف. وقد يبدأ من السكون ثم تتحرك أحداثه شيئاً فشيئاً ، فكأنه يقف بك على بركة آسنة سرعان ما يبعث فيها الحياة الغريبة الشائقة ...

ويعتمد في عرضه إلى طريقة الشخص الثالث الذي يراقب الأحداث ويرويها ، أو قد يعتمد إلى الإعراف بلسان المتكلم فتتري أحداث القصة في صور متتابعة كالذكر والخواطر . وقد تكون القصة رجعة للماضي دون تمديد ، ... وربما كان ذلك مطلوباً في القصة القصيرة ، وغير مستحب في الرواية . يقول مثلاً في إحدى قصصه :

« لم تكن علاقتي بالسلطان تتعدى مجرد نظرة ... »

والسلطان هذا ولي من أولياء الله الصالحين .. وتعلم من تسلسل القصة أنها تدور حوله . أو يقول مثلاً في « المحطة » .

« في المحطة الأولى صعد شاب واحد من شبان هذه الأيام ... القميص نص كم أو مفتوح ... وتمعنني العصة ، أو قد يقدم بملخص لموضوعه ليمد به في القصة الشرح والتفصيل كقوله في قصة « شيخوخة بدون جنون » : « في صباح كهذا مات عم محمد ... » ثم تفصل القصة بعدئذ بيان شخصية عم محمد هذا الذي مات .

وقد يبدأ القصة وكأنه يبادل ذلك الحديث أو يرد عليك وأنت الطرف الثاني في حوار . يقول في قصة « نحو يد المروسة » : « كون الشرافة بلدياتي كرماء مسألة لا نقض فيها ولا إبرام ... »

ويرسم يوسف إدريس الإطار الخارجي لقصته ، لكنه لا يحدد خطاه بذلك الإطار المادي بل يمتد بإيماءاته وما يخفيه ، ويستخدم الصور الاستطراذية ، فينتقل من الواقع إلى الخيال ، ويرتفع من دقائق التفصيل في الصورة إلى ظلالها الجانبية التي تلقى على الموقف كله كثيراً من المشاعر والأحاسيس .

ففي وقفة للقاتل بعد الجريمة في الغريب يقول :

« ... وإذا كنت قد روعت مرة لما حدث للشباب ليلتها فإن روعى كان

أكبر الدقائق القليلة التي أعقبت موته ، وبالذات لرؤية وجه الغريب ، وجهه حين انزع البلطة من مكانها المورغل في حلقه وبشاعته ووقف يلهث ويستند إليها ويقلب نظري بين وبين الحفير الذي كان قد تمجدد على الأرض لا يعرف إن كان إغماء أو رعباً أمامه وأوقف قلبه ... ياله من وجهه وبصايريس النارجين أخاءته وجسدت خلجاته . وجعلت قشعريرتي تتحول إلى وجفة مدموعة لا يمكن إيقافها .

عيناه ... عيناه الضيقتان ، مارأيتهما أبدا بهذا الاتساع ، بل ما اعتقدت أبدا أن أي عين بشرية يمكن أن تتسع وتستدير وتصل إلى ما وصلت إليه عين الغريب . لو كان الغريب هو المقتول لما وصل الرعب بعينيته إلى هذه الدرجة من الاتساع ، ولما حدث ، لوجهه كل ما كان يمانيه من شعوب وكأنا الضربة التي فلق بها رأس الرجل قد فتحت باباً سريراً خرج منه مارد أو جن ، ووقف قبائنه يسبك هو الآخر بلطة ويهم بتصويبها إلى أم رأسه ..

ويصف ضيق فرحات بكثرة العمل في القسم وضجرة بالقضايا والناس فيقول وهو يحاور امرأة من المقبوضين :

- يا وليه اسمك إيه

- خديجة

- خديجة إيه ، إنطق

- خديجة محمد

- يا وليه اتحركي ، محمد إيه ... ؟

وقبل أن تجيب أرقد قلبه ، وأسند كوعيه إلى الصفحة ووضع رأسه بين يديه ، وقال من تحت حافة الكاب والمصباح الذي أمامه يهتز كاليندول فيتحرك ظل رأسه على الحائط خلفه ... يتحرك راتما غاديا كقرد كبير ..

وفي قصة حب ، حين تبكي فوزية بصف احمرار عينيها بأنه الشفق ، ويخرج

من شفق العينين بالسكاه إلى شفق الغروب الذي يلقي بأشعته الحمراء من خلال النافذة داخل الحجرة فتمزج الصورتان ، ويلتئم المعنيان فيهما . يقول :

وانبثقت في صدره لوحة عذاب حادة حين رأى عينها الباكيتين ، ورأى  
كان شمس يوم حزين تغرب فيهما وقد تحول البياض الناصع إلى شفق وتوهجها  
السليلة المذهبية بأشعة الغروب كما تتوهج سنابل القمح حين يقبب وراءها القرص  
الاحمر ... وينتقل من ذلك حق يقول . ... وكانت النافذة تصنع بروازا  
سريما للوحة حقيقية تغرب فيها الشمس نفسها ، غير البيوت البعيدة والمزارع التي  
لا تنتهي ، وجو الغروب يشحن بمقدمات التغيير العظيم الذي سيطرأ على الكون  
بعد ذهاب الشمس ... وكانت شعاعات صفراء وحمراء قد اخترقت النافذة  
وبرزت من اللوحة وأضاءت الحجرة ، وأحس حزة أن قلبه يذوب  
في احساسات رفاق ..

وغرام يوسف ادريس بالصورة وكثرة التشبيهات لا يعني أنه موفق دائما  
فيها بل كثيرا ما يقع وتأتي تشبيهاته باردة متكلفة ، أو عامية متهافة ، خاصة  
إذا لم تسعها العبارة الرصينة .

ومنها هذه التشبيهات التي يوردها لجرد غرام بها ، ولا تعنيف إلى التعبير الفني  
في العبارة شيئا ، إنما هي مجرد رغبة في اصطناع التشبيه اصطناعا يصف عساكر  
الدورية فيقول :

.. وشغلتنى عنه دائرية الليل وقد بدأت تتجمع في الفناء . وحين تجمعت بدا  
منظرها عجبا ، صفان من الظلام التام ليس فيه إلا يريق الزواير النحاسية الصفراء ،  
وفوق الأزوار من الطرايبش الحمراء الفاقمة ، وأمام كل صف صف آخر من  
الأيدي الممدودة تستد البنادق بلا حاس ... وتسمع في الظلام مهممات وضحكات  
تموت سريما كالشهب ...

فاستخدم أماته العامية للتشبيه غير خافية كوصفه لنار الطرايبش الحمراء بأنها  
فاقمة ، أو وصفه أصوات المهممات والضحكات التي تموت سريما بأنها كالشهب ..

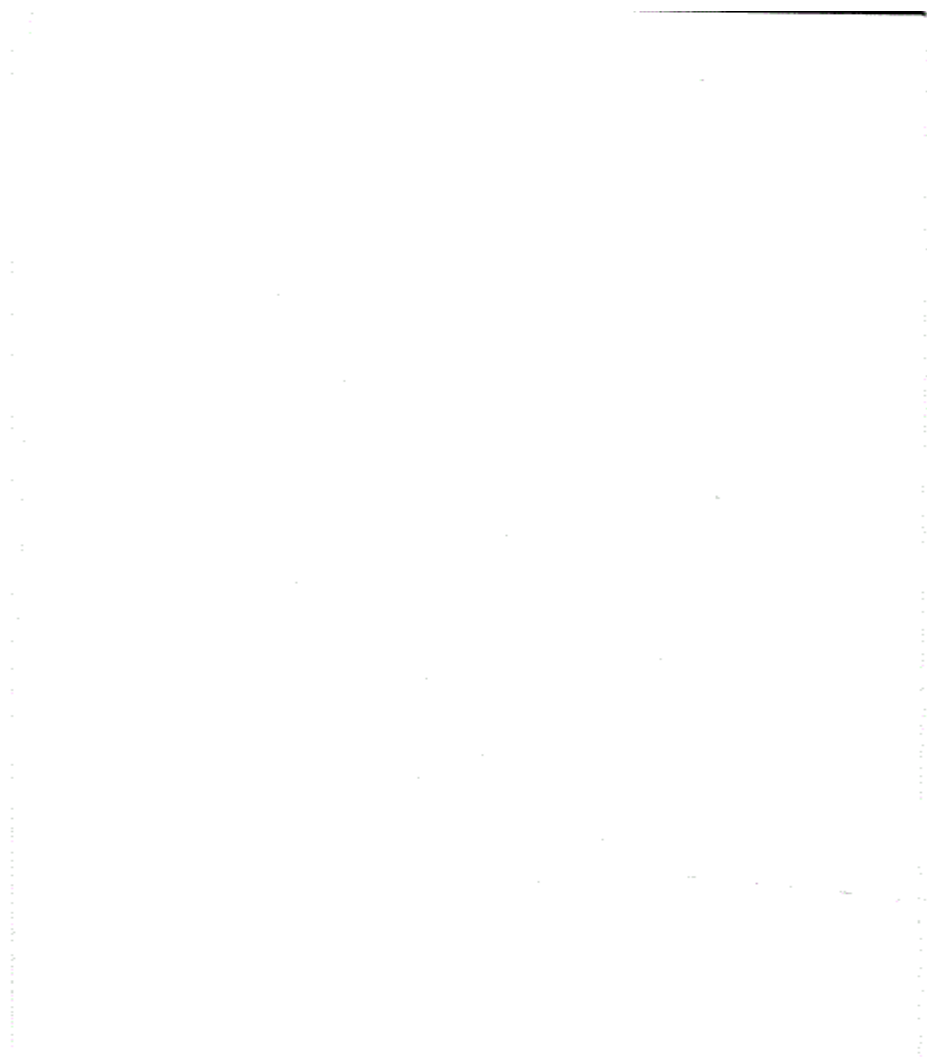
ومن غريب ما تصادفه من تلك التشبيهات قوله يصف البسات : ، وبسات  
راجفة كناديل حريرية معلقة تجف ، .

ومما يعيب أسلوب يوسف ادريس عاميته المختلطة بالنفصى أو فصحاء  
المختلطة بالعامية ، وأنت بينهما فى حيرة من أمر الرجل ، فهو رغم ما يملك من  
قدرة فنية وخيال ، وسعة تصور ، يكونان لبنة طيبة لقاص ناجح ، فإن هذا  
الأسلوب يضيق عليك أحياناً نعمة النعمة بجمال القصة ، بل قد يزدك فيها ويحبط  
بك من علياء الفن إلى أرض العامية ... لا أقصد اللغة ... بل والعبارة ...  
والفكرة . كأن يقول مثلاً فى قصة حب ، : أو أسلاك خطط طويلة تخرج من  
رأسه لتمتد إلى الفد وبعد الفد ... ، وقد يحلو له أن يتحدث أو أن يصطنع أسلوب  
الفصحاء فيكشف استخدامه عن عامية فى الحصول الفوى ، فقرأه يصف الدرج بأنه  
على الوطيس ، ، ولا يعرف بطبيعة الحال معنى الوطيس ، وإلا كان قد جاء  
بالتعبير الصحيح وهو حامى الوطيس ، ويقول مرة أخرى فى موضع : ، وخرج  
أهلها عن يكرة أبيهم ، ، وطبعاً لا يدرك معنى هذا التعبير إلا ما تتناقله الألسنة هنا  
وهناك ...

وعامية اللغة ، وعامية التعبير ليستا وفقاً على يوسف ادريس . وقد نعذره لقلة  
محصوله فى الأدب العربى القديم ، لأن ثقافته العملية ربما لم تمنح له الاتصال بالأدب  
العربى القديم ، لينمى قدرته التعبيرية ، ولكن ذلك لا يفيقه من الذنب تماماً ،  
فإن كاتباً بالعربية لا يصح أن يختل أسلوبه ، وقد اتفق نقاد القصة على أنه لا يمكن  
أن تكون القصة جيدة مهما كان مضمونها قوياً أو جذاباً إذا كان أسلوبها ضعيفاً  
أو مهلهلاً .

والأسلوب العامى المهلهل سمة من سمات كثير من شباب الأدباء الذين انتظموا  
فى جريدة المصرى . وكان أكثرهم ممن يصفون أنفسهم بالكتاب اليساريين أو  
التقدميين . وقد رانت على الكتابة بسببهم ظلال الضعف ، وعامية التناول رغم  
ما يؤممون الناس به من قوة مضامين .

ولقد دار حوار طويل حول الشكل والمضمون بين بعضهم والنفاد ،  
وحسبوا أن الشكل الفني لا يقع في الفن الاصيل موقع المضمون ، بل حسبوا  
أن المضمون يفتى عن الشكل ، فأوردوا الكتابة العربية موارد قائلة ، وذهبت  
محاولات كثير منهم وجهودهم ولم تبق ، وبقي مع هذا الادب الاصيل مثل  
أدب توفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ ممن يحرصون على رصانة التعبير  
وسلامته إلى جانب البناء الفني المتين .



---

## الباب الخامس

### القصة السودانية





## القصة السودانية

- ١ -

### دوافع ظهور القصة في أدب السودان الحديث

لا يختلف الشعب السوداني عن غيره من شعوب الأمة العربية في أصالة روح القصص وتمسكها في وجدانه منذ قديم الزمن ، وإن لم تظهر في الأدب المنشور فناً له وجوده إلا منذ عهد غير بعيد .

ولم يتخلف ظهور القصة مع ذلك في الأدب السوداني كثيراً عن ظهورها في غيره من الآداب العربية الحديثة ، فالقصة في مصر حديثة ، بدأت خطواتها الأولى مع السنوات العشر الأولى في هذا القرن العشرين ، ثم ولدت القصة المصرية الفنية قبل عقده الثالث . ويؤرخون بقصص ، زينب ، لميكل ومجموعات لمحمود تيمور ، وعودة الروح ، لنوفيق الحكيم كنماذج للقصة المصرية في طور نموها الفني بعيداً عن آثار المقامة ، أو السرد الخطابي .

وهكذا كان حال القصة السودانية ، فقد جاءت بدايتها متأخرة بعض الشيء وبما أكثر من عقدين من السنين ، وكان ذلك طبعياً ، لتأخر ظهور الموجة الأدبية الحديثة في السودان ذلك القدر من الزمن عن غيره من آداب البلاد العربية الحديثة وخاصة في مصر والشام .

ويرتبط ظهور القصة السودانية بمؤثرات أو دوافع عدة ، بعضها متصل بالبيئة ، والآخر من خارجها ، ومتعلق بالأدب العربي كله ، والقصة فيه وتطورها ، أو بالآداب الأوروبية وخاصة الأدب الإنجليزي .

ونبدأ بالحديث عن الدوافع المحلية ، أو عناصر البيئة السودانية التي حفزت على ظهور القصة ، فزرى في أولها تمسك القصص من روح الشعب السوداني ، ووجود كثير من القصص العامية باللهجات الدارجة ، يتداولها الناس ، ويروونها

في مجالسهم وأسفارهم ، ومنها قصة « تاجوج والمخلق » ، وهي شبيهة بقصة ليل وقيس بن الملوح الملقب بالجنون . ولكنها تسم بسمات البيئة السودانية (١) .

وتوجد قصص البطولات التي شاركت فيها بعض الشعوب العربية أمثال قصص سيف بن ذي يزن ، والحلاليه ، وغيرها ، كما توجد صور عديدة لقصص المغامرات والمغامرين في الصحراء ، من قطاع الطرق ، تشبه قصص صعاليك العرب في الجاهلية ، أبطالها يعرفون في اللهجة السودانية باسم « الحميات » . ويتداولها بدو الصحراء فيما بينهم في أحاديثهم وأسفارهم إعجاباً وخوفاً .

ولا يعدم الخيال الدين كذلك المشاركة بتصيب في القصص الشعبي المتداول بما يؤلف من قصص حول الأولياء والصالحين ورحلاتهم في بوادي السودان ، وبين قبائله ، وما يظهر على أيديهم من الكرامات والمعجزات . وقصص الجذبات أو « الجبويات » ، وهي خيالية مسرفة .

والبيئة السودانية بيئته متعددة البيئات ، مركبة من وحدات تكاد تكون متغايرة في حيواتها ، وتقاليدها ، ومزاجها البشري . ورغم أن السودان الشمالي يتكلم العربية ، وتخرج ذمأ أهله بأصول عربية من قبائل هاجرت إليه في موجات متتابعة ، إلا أن اللغة العربية نفسها والطابع العربي ، والعقائد والتقاليد العربية لا توجد عند قبائل الشمال بالدرجة نفسها ، بل تتفاوت فتقرب عند بعضها حتى تكاد تلح الوجه العربي الاصيل والطابع العربية العريقة ، بل والعادات في الحياة كما رواها الشعر العربي القديم كما هي تماماً على حالها لم تتغير ، وتبتعد عند بعضها الآخر وتضعف حتى يفرد اللسان لا يكاد يبين . وأطراف العادات العربية القديمة عتلة بتقاليد وعادات إفريقية حتى يصعب تفصيلها والتوصل إلى أصولها العربية

(١) قصة « تاجوج » من قصص قبائل المندودة والجران من قبائل شرق السودان وظلت أحد أدباء السودان الحديثين إلى الأدب الصحيح كما سنذكر [راجع الثقافة العربية في السودان لعبد المجيد مابدين ص ٢١٨] .

وكان طبيعياً أن تفيض هذه البيئة بتركيبها ذلك ، غنّزها في وجدان القاص السوداني حين يكتب قصة ويمرّس لقطّاع من حياة الناس من حوله .

ولعبت الصحافة اليومية والأسبوعية في السودان دورها في نشأة القصة السودانية ، ذلك أن أولياتها أخذت طريقها إلى القراء على صفحات تلك الصحف . وأول ما تصدى للفكر القصة بصورة منتظمة مجلّات النهضة ، سنة ١٩٣١ - سنة ١٩٣٢ م ود الفجر ، سنة ١٩٣٤ - سنة ١٩٣٥ ، قبل الحرب الثانية ثم « الصراخة » ، والصفحات الأدبية في الجرائد اليومية المشهورة « كالسودان الجديد » و « الرأى العام » . حتى ظهرت مجلة متخصصة باسم « مجلة القصة » تولى إصدارها وتحريرها أديب صحفى قاص هو عثمان على نور ، وصدر العدد الأول منها في يناير سنة ١٩٦٠ ، رتوالت أعدادها صدوراً أول كل شهر حتى تحت نخبة عشر عدداً ، وتوقفت سنة ١٩٦١ ولم تتم عامين من عمرها .

ولم يتوقف بتوقفها ظهور القصة ، بل خصصت الصفحات الأدبية الأسبوعية في الصحف اليومية حيزاً للقصة . واحتضنت وزارة « الإرشاد » ومجلاتها مثل « الخرطوم » التي تصدر كل شهر ، و « الإذاعة والتليفزيون » وكانت تسمى « هنا أم درمان » الأسبوعية . احتضنت هذه المجلات كثيراً من كتاب القصة ، فظهرت قصصهم متتابعة على صفحاتها .

كان للحاظر الثالث اتصال السودان الفكرى الدائم بالأدب العربى ، والوقوف على ما يجرى به من نمو وتطور ، وخاصة عن طريق مصر وأدباء المصريين ، وكان شغف مثقفى السودان وأدبائه بالاتصال الفكرى والوجدانى بتيار الآداب العربية عارماً ، يظهر على صورة تلقف كل ما يخرج المطبعة وقراءته والتعليق عليه في الصحف أو الندوات والجلسات الخاصة .

وكان هذا القاء الفكرى منذ فجر النهضة الحديثة في السودان ، ولاقى شباب المثقفين في سيلة كل مشقة في ظلي الاحتلال الإنجليزي . يقول حسن نجيلة في كتاب

«ملاح من المجتمع السوداني» (١) : «.. ولا غرابة، فقد عرف الإنجليز منذ البداية أن هروب الشباب السودانيين لمصر وتلقيهم العلم في دورها إنما يخلق منهم رجالاً متاعزين لسياستها.. ذلك أن إنجلترا كانت تعتبر أن سفر السودانيين إلى القاهرة للعلم بالأزهر وغيره من المعاهد عملاً من الأعمال التي تمارس السياسة البريطانية في السودان».

واضطهد كثير من الأدياء الشبان الذين رغبوا في التزود من مصر بالعلم مثل الأديب معاوية محمد نور، الذي لم يجد بداً من الهجرة إلى بيروت ليكون بعيداً عن غضب الإنجليز، وغيره من كتاب القصة في الجيل الماضي، كصاحب مجلة الفجر عرفات محمد عبد الله ١٨٩٩ - ١٩٣٦ .

ويروى لنا أحد أدياء السودان المنحصرين ؛ سليمان كشه كيف كان ينتظر بفروخ صبر الصحف والكتب التي كان يطلبها من مصر فيقول (٢) : «كنت أستمع على هومر الليل بالكتاب، وما جاء بريد من القاهرة إلى صاحبها (٣) إلا ويحمل لي أسفاراً من مكتبة يوسف ثوما البستاني طرداً بحولا عليه، أما الصحف المصرية والمجلات الدورية فتصلني من إدارتها رأساً. حتى أصبحت معالمتها من ضروريات الحياة عندي إلى اليوم».

وقد تخرج كثير من أدياء الجيل الماضي من كتاب القصة على كتابات مصطفى لطفى المنفلوطي وطه حسين وترفيق الحكيم، ولكن جيل ما بعد الحرب الثانية، مزج بين تأمله بكتاب القصة المصريين في هذه المرحلة كتجيب محفوظ ويوسف إدريس وتأمله بعض كتاب الغرب وكتاب الروس الواقعيين خاصة أمثال تشيكوف، وجوركي.

(١) ملاح من المجتمع السوداني ١٩٨ .

(٢) سوق الكريات لسليمان كشه طبع الخرطوم س ٧٠ .

(٣) مدينة غرب ولد مدني بالعلم الجزيرة شرق السودان .

## أطوار القصة السودانية

(١)

### الطور الأول

ولما اعتبرنا بدء القصة السودانية ، ما كتب على صفحات صحيفة ، النهضة ، التي أصدرها محمد عباس أبو الريش سنة ١٩٣١ وتوقفت سنة ١٩٣٢ وأقبل على الكتابة فيها جماعة من شباب أدباء السودان ، فإن هذا الطور الأول يشتمل فيها ضئيلة هذه الصحيفة من قصص إلى جانب زميلتها التي جاءت بعدها ، ولكن بحقيقة من الزمن ، أعنى صحيفة ، الفجر ، التي أنشأها عرفات محمد عبد الله .

ويلاحظ على ما نشر في النهضة ، من القصص أنها كانت في معظمها تدور حول موضوع الحب ، وأكثرها قصص عاطفية ، مشبوبة المشاعر ، بخيالية التهويم ، لا ترتبط بأرض السودان أو بواقع حياة الناس فيه . ويمكن أن يقال إن كتاب تلك الأقاصيص لم يستوحوا واقعهم ، بقدر ما استوحوا قراءتهم ، والتأذج المترجمة من الآداب الغربية إلى اللغة العربية بأقلام جماعة من كبار أجيال مصر والشام ، ممن كانوا موضع إعجاب شباب أدباء الأمة العربية . ونحن من المترجمات أشبال ماجدولين والنضيلة أو بول وفرجين ، وآلام فرتر وعادة الكاميليا والشاعر أو سيرانودي برجرانك ، . وتحت ظلال الزيدفون ، وغيرها من القصص ذات الطابع الرومانسي لميت به أقلام المتفلطين وأحمد حسن الزيات فأخلفت إلى روح الخيال الرومانسي جمالا من إشراف التعبير ، وكلاهما كان يستهوى شباب أدباء مصر .

وربما كان هذا اللون من القصص الميسر في العاطفة راجعا إلى طبيعة الكتاب أنفسهم ، وأكثرهم من شباب المثقفين ، وغالبا ما يميل الشباب في مراحل كتاباته الأولى نحو هذا الإسراف العاطفي .

ولم يكن المجتمع السوداني في تلك المرحلة من كتابة هذا اللون القصصي يسمح

بصورة من صور الحب ، التي تصورهما تلك القصص منقولة عن المجتمعات العربية المختلفة .

ونذكر بهذه المناسبة ما نشره المستشرق د. جب. في دراسة له عن الاتجاهات الأدبية في العالم الإسلامي ، وتطرق إلى القصة العربية الحديثة فقال إنها لا تزال في أطوارها الأولى ، وإنها لا ينتظر لها أن تتطور بسرعة ، معللاً بأن أهم عناصر القصة هو عاطفة الحب ، أو العلاقة بين الرجل والمرأة ، كما توجد في المجتمعات الأوروبية حرة ، لا تثقلها القيود التي توجد في المجتمعات الإسلامية في مصر وغيرها من البلاد العربية . لوجود الحجاب ، والنظرة المريية التي ينظر بها الناس لمثل هذه العلاقة وكذلك شاركة هيكل في الرأي .

ولا يصح أن نطلق هذا الحكم على كل المجتمعات العربية ، فإن صح هذا الحكم في مجتمع محافظ في المدن ، وبين الطبقة المتوسطة ، أو الفلاحين ، فإن هذا لا يصح تماماً على المجتمع السوداني بصورة المدينة في الريف والمدن ، والبادية . ويمكن أن يكون التزم ، والرقابة الصارمة مفروضاً على العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع المدني أو الريف في السودان ، لكنه ليس على تلك الصورة في مجتمع الرعاة والبدو .

وغالبية الحياة في السودان لا تزال مطبوعة بصورة البداوة والرعى . والفن والفناء في الرعى لا يحجزهما ما يحجز بين زميليهما في المدينة أو القرية ، فالاختلاط في البادية ملحوظ ، ومسموح به لأن طبيعة الحياة بها تقتضيه .

وقد نبعت من صميم هذا المجتمع البدوي السوداني قصة تاجوج ، وهي كما قلنا صورة سودانية لقصة ليلي والجنون . نابعة أصلاً من مجتمع البادية والحياة القبلية في شرق السودان . لكنها قصة شعبية ، وإن نقلها أحد أدباء السودان ( عثمان محمد هاشم ) إلى النص ، وأجرى فيها تصرفاً وأضاف من خياله حتى صارت رغم أصلها الشعبي تمثل هذه المرحلة الأولى .

ونخرج من هذا بأن تلك القصص العاطفية التي ظهرت على صفحات « النهضة »

كانت إمتداداً لروح القصة العربية المؤلفة والمترجمة التي ظهرت في أوائل هذا القرن وشاعت حتى إنتهاء العقد الثالث وأثمرت أثراً كبيراً في وجدان كثير من الأدباء .

ومما نأى أنها كانت تجافى واقع الحياة العربية السودانية في مجتمع المدينة والقرية ، ولكنها قد تجد لها أصولاً بعيدة في مجتمع البادية .

ونضرب من قصص النهضة مثالا بقصة «عبد المنعم» لعبد الحليم محمد ونصوّر هذه القصة هوى ونظرياً ، خيالياً يربط بين بطل القصة وفتاة تسمى «توحيدة» وينتهي هذا الهوى المشبوب بفراق الفتاة ، ولانتقالها إلى مكان بعيد ، ولا يستطيع عبد المنعم اللحاق بمحبوبته في مكانها البعيد فتصيبه أوصاب الحب وأسقامه ، ويسرف المؤلف في وصف ذاك العناء والشقاء الذي انتهى بصاحبه إلى أن «برزت عظام وجهه وغارت عيناه» ويوشك أن يفارق الحياة... ويستدعى صاحبه يوسف، ليلقي إليه بأمانة الحب التي أثقلتته وأمضته ، فيطلب إليه إن لقي حبيبته «توحيدة» أن يرعاها وأن يخلص لها الود ، وأن يتزوجها ، ليعونه ما فقد ...

وهذا تصور غريب مسرف في الغرابة والخيال .

وهكذا نرى تصورات عجيبة وخیالات أعجب ربما استمدتها صاحبها أو انطبعت في ذهنه من قراءة قصص الحب الغربي الرومانسي وخاصة آلام فرترليته .

وفي قصة أخرى نشرت بهذه الصحيفة بعنوان «فوز المواطن» (١) . نجد بطليها المغيرة وعجاس صورة أخرى لعبد المنعم وتوحيدة ، ولقيس وليلى . وقيس أو المغيرة هذه المرة موظف بسيط في قرية ، وعجاس فتاة من بنات القرية ذات حسن ودلال . ويلتقي الموظف الغريب عن القرية بفتاة القرية

ويرتبطان بملقة الحب المشبوب ثم تأتي الاحداث أو الاقدار إلا أن تعارض هذا الحب وتقف في طريقه ، فيقتل الموطف ، المفيرة ، فجأة ، ويجمع الحبيبان بهذا القتل المفاجيء فيلتقيان ويكران ، ويفترقان على غير أمل ...

وتتتابع النكبات على الفتاة ، فيموت والدها بعد مرض طويل ، وبشبه تفكير الفتاة إلى الهجرة من القرية ، حتى تفسى المكان الذي فقدت فيه عزيزين ، حبيبها ووالدها . والغريب في الامر هنا أن تفكر الفتاة في الحج لتعيش فيه بقية عمرها .

وإذا حاولنا الربط بين المثالين السابقين ، فسنجد رابطاً يجمع بينهما هو أن الكاتب يضحى بأحد البطلين على مذبح الحب ، فالقصة الأولى يضحى فيها المؤلف بالبطل ، فيموت ليودع حبه أو حبيبته أمانة في عنق صديقه ، وفي القصة الثانية يضحى المؤلف بالفتاة فيجعلها تمانى الآلام والنكبات بموت الوالد ، فتفكر في هجرة الحياة ، والذهاب إلى مكة . وهي هجرة شبيهة بالموت موت الجسد ، ولكن الهجرة والجماعة غربة عن زخرف الحياة وهمومها .

وهكذا تجرى قصص مجلة النهضة . وقد لاحظ بعض أدباء السودان انقسام موضوعات القصص ومضامينها عن واقع الحياة السودانية . فكتب عرفات محمد عبد الله صاحب مجلة الفجر التي جاءت في أعقاب النهضة ، مقالاً يقدر ذلك اللون من القصص التي اعتادت نشره المجلة السابقة . منه قوله : « إن مجتمعنا السوداني أقل المجتمعات إزدحاماً بالماشقين والمعشوقات ، وذلك لطبيعة بلادنا وعادات أهلها الموروثة وتقاليد ديننا . وإذا فقد الاتصال ( بين الفتى والفتاة ) فلا سبيل إلى هذا الحب إلا إذا كان حباً صورياً كاذباً لا قوة فيه .. وأشار إلى أن من أسباب انصراف الناس عما كانت ينشر بها من قصص أنها لم تكن تمثل واقع حياتهم خاصة ، والمرأة في ذلك الوقت لم يكن يتاح لها الخروج ولم تنل قسطاً من التعليم .

وننتقل من هذه المرحلة الأولية للقصة السودانية بمثلة في مجموعة مجلة النهضة ،



إلى مرحلة تالية في مجلة « الفجر » التي أصدرها عرفات. محمد عبد الله سنة ١٩٣٤ ،  
وشارك فيها جماعة من شباب السودان المنحدرين المتفتحين هم معاوية محمد نور ،  
ومحمد عثري ومحمد أحمد محبوب .

وكان هدف هؤلاء الأدباء الإصلاح الاجتماعي ، وعارية المواقف التي  
تقف بالجموع السودانية دون التحرر الاجتماعي من قيود المبادئ والتقاليد  
والآفات الاجتماعية الأخرى كالجهل . فن مقالات معاوية محمد نور في هذه المجلة  
مقال بعنوان « أعطونا تعليماً » ينادي بنشر التعليم في السودان لأنه مفتاح النهضة  
والتقدم .

ولما كان ذلك هو هدف محرري « الفجر » فقد كان طبيعياً أن يفتحوا  
صفحات المجلة أمام القصص التي تعالج الموضوعات الاجتماعية من الواقع السوداني  
دون إسراف في العاطفة أو جوع في الخيال .

ومن بين المشكلات الاجتماعية التي عالجتها قصص « الفجر » مشكلة الزواج  
غير المتكافئ أو عقبات الزواج وفروض التقاليد ، فعنها ما يعالج تحكم الآباء  
في عواطف الأبناء والبنات ، وفرض الزواج عليهم بمن لا يرغبون فيه مما يؤدي  
إلى نهاية أليمة تنهار معها أركان الأسرة فينتهي الأمر بين الزوجين بالطلاق أو  
بالموت أو الجنون لأحدهما .

وأثناء علاج القصة لمثل هذه المشكلات ، قد ينحرف الطريق بالقاص فينبري  
بين السطور واعظاً ، يكيل اللوم ، أو النصح ، أو يبصر بالعواقب . ويشير  
الكتاب إلى أن الدين أعطى المرأة الحق الشرعي في إبداء الرأي فيمن سيكون  
شريك حياتها .

ومثل هذه المشكلات بدأت تتضخم في وجه الطبقة الجديدة من شباب المثقفين  
الذين نالوا قسطاً من التعليم ، وخرجوا عن آفاق مجتمعاتهم التقليدية ، وتحرروا  
من قيودها بما قرأوا أو عاينوا في أسفارهم خارج البلاد ، أو مشاهدتهم لغير

السودانيين من يحلون بينهم في العاصمة أو كبريات المدن من نالوا قسطاً من الحضارة والحرية الشخصية .

ولهذا يغلب على أبطال تلك القصص الموظف المتعلم أو الطالب في مراحل تعليمه الأخيرة الذي يواجه فرض زوجة بعينها يراها له أهله أو منع فتاة يحبها عنه لتزويجها بابن عم جاهل أو رجل كبير غنى أو ما شابه ذلك .  
وما عرضت من مشكلات أخرى إلى جانب الزواج مشكلات الفقر و مضاعفاته .

ونضرب مثالا للقصص بحلة الفجر بقصة : في سبيل السعادة ، لسيد أحمد الأمين وتدور هذه القصة حول فتى ، سعد ، وفتاة ، فاطمة ، من قرية ترعة النبال بحوار النيل شبا معاً طفلين ، ثم فتبين لم يفرقا في اللعب والحياة حتى بلغ سعد السابعة فذهب إلى الخلوة ( الكتاب ) لقراءة القرآن والتعلم في القرية ، ولكنهما كانا مع ذلك يلتقيان بعد فراغ سعد من قراءته ودرسه . وانتقل سعد إلى الخرطوم ليتم تعليمه بكلية غردون وبكت فاطمة لهذا الفراق الذي فوجئت به . وكان سعد قد رغب إلى والده أن تبقى له فاطمة زوجة المستقبل .

وتنقضي السنوات فيخرج سعد ويلتحق موظفاً يعمل في مكتب ، وبعد العدة بجمع المهر ولكن يمود في هذه الأثناء ابن عم لفاطمة من مصر على قدر من اليسار ، فيرى فاطمة ويعجب بحماها ويرغب إلى أهلها في الزواج منها .

فيلبى أهل فاطمة . وتفزع فاطمة وتسرع بإخبار سعد بالثأ ، ويسرع سعد إلى القرية فيفاجأ بالفرح ، ويرفأف فاطمة إلى ابن عمها الغنى .

وهنا يسرع المؤلف بالأحداث إلى قمة المأساة فتذهب العروس مع صاحباتها إلى النيل لتغتسل - كما هي العادة - حيث تزف من الشاطئ إلى بيت الزوجية . وبدلاً من أن تغتسل العروس تلقى بنفسها في الميم ويتعلمها الموج . ويتشلها الأهل جثة هامدة، ويسمع سعد الثأ فيتقدم إلى تمشها ليتم المشهد قائلاً : اللهم اشهد أنها وعدت فأوفت بوعدها وهذا أنذا أفى بوعدى ، ثم يخرج مهدمه ليقتل نفسه .

ولا يفتنى المؤلف أن يضع على لسانه وهو يلنظ أنفاسه قوله: « هاهى ذى السعادة  
فأرسلنى فى ظلها يا والدى » .

وهى قرية النسب فى ختامها المأسوى من نوع قصص مجلة النهضة وفى تأثرها  
بطابع المنفلوطيات ، ولكنها تحكى مشكلة من واقع المجتمع السودانى ، وكثير من  
المجتمعات العربية الريفية فى موضوع الزواج .

ونعرض الآن آخر من قصص الفجر تمثل له بقصة عرفات محمد عبد الله المسماة  
« المأمور » ، يعالج فيها مشكلة الإدارة فى السودان فى ظل الحكم الإنجليزى ، وتدور  
حول مأمور غير سودانى من أصل مصرى ، يحاول المؤلف أن يصوره فى صورة  
المستبد المتفطرس من أهل البلد ، الذى يقسو عليهم فى سبيل التقرب إلى رؤسائه .  
كما يصور فساد هذا النوع من الحكام ، وحبه للنساء واللمو .

ويقارن فيها المؤلف صورة المأمور بطل القصة بصورة زوجة طيبة من أهل  
سودانى يقسو عليها المأمور وينطرها إلى مغادرة منزل الزوجية لسوء المعاملة  
ولزواجه من فتاة حبشية كانت تعمل عند أخوته ، ولعبت بلبه .

وتمثل قصة السجين نمرة ١٠٨ ، مشكلة الفقر ، الذى يدفع بالإنسان إلى الجريمة  
فيطلبها موظف فقير يتزوج وينجب عددا من الأولاد ينوء بإعالتهم ، فيضطر إلى  
الاختلاس من خزانة المصلحة التى يعمل بها ، وتكون عاقبته السجن سنوات ثلاثا .

وتصور قصة أخرى بعنوان « كفاح » ، جانبيا من واقع حياة البداوة فى السودان  
وتدور حول قاطع الطريق الذى يترصد بالقوافل والسيارة فى شحاب الصحراء  
والغيا فى الممتدة الأطراف بالسودان . فيسلط على التجار يأخذ أموالهم ومتاعهم .

وإذا كانت الموضوعات فى قصص هذه المجلة « الفجر » قد تحولت إلى ارتباط  
أكثر بمشكلات الحياة ، فإن فن القصة ، وبناءها لم يدخل عليه تطور كبير . فأكثر  
قصص هذه المرحلة من القصص القصيرة ، ويعتمد جلها على السرد ، وقليل  
ما يعتمد القاص إلى تلوين المرسى أو تصويره والتصرف فيه .

وتصيب القاص في هذه المرحلة بعض آفات الكتابة القصصية ، مثل المبالغة في التصوير ، والميل إلى التحويل في العبارة ، واستخدام القوالب الإنشائية الجوفاء أو محاولة القاص الظهور والكشف عن نفسه بين السطور ليسوق الموعظة أو ليلقي بالنصح ويستخرج العبرة ، كما يسوقها سرد الأحداث ، وإغصاءها للصادفات أو تدخل الأقدار . واقتضال المواقف المأسوية العتيقة .

ويعمد بعض الكتاب إلى الحوار أثناء القصة ، ولكنه غير شائع بصفة عامة ، وكثيرا ما يجرى الحوار باللغة الدارجة .

كذلك يعمد الكتاب إلى مزج التمييز العربي الفصيح بالمفاظد عامية ، من البيت لتصوير الجو أو الموقف ، وحتى تساعد في الاقتراب نحو القصة من الواقع .

وأسلوب السرد السهل هو الغالب على القصص ، وإن شابه كثيرا أخطاء اللغة والنحو .

وإذا ما تركنا القصص القصيرة التي نشرتها مجلتا النهضة والفجر ، فإننا لانعثر إلا على عدد قليل من الكتب المنشورة والتي ضمننت مجموعات من القصص أو قصة واحدة طويلة .

ومن أمثلتها قصة « موت دنيا » لمحمد أحمد محبوب وعبد الحليم محمود هي قصة في صورة ترجمة شخصية لمرحلة من حياة المؤلفين . وتمكس هذه القصة حياة طبقة خاصة من المثقفين السودانيين من أهل اليسار ، ومن أتيح لهم أن ينالوا قسطاً من الثقافة الغربية ، والمشاركة في الحياة الأوروبية ، والافتقار منها ومحاولة تقليدها .

وهذه الطبقة من المثقفين المتغربين ، كونوا لأنفسهم في المجتمع السوداني حياة خاصة ، انفصلت عن حياة الشعب السوداني ، العربي المسلم ، ذي التقاليد المتوارثة ، والعادات في السكن والسلوك والمطعم والمشرب ، واللبس والجد ، انفصلت عن هذا كله لتكون جماعة خاصة متفقاء تتخاطب بالجاتيات الأجنبية الأوروبية من طبقة كبار

موظف الإنجليز ، وكبار التجار من الأجانب وبعض الجاليات السورية واللبنانية .  
فهذه الطبقة من المثقفين كما تصور حياتهم ، موت دنيا ، تنتمى اجتماعياً إلى غير  
الجموع السودانية وإن أظلتها سماء السودان .

ولا يمكن أن ننسح . موت دنيا ، لمقايس فن القصة ، ولا الترجمة الذاتية ،  
فالكتاب مزيج بينهما ، وهو مليء بالخواطر والذكريات ، وتسجيل الأحداث القومية  
والمناسبات الوطنية ، وهو حافل كذلك بالمطامير الشعرية ، وبحفوظ الأدب ،  
وبالمقطوعات الوصفية التي يتأنق فيها السكانيان ، ويممدان أحياناً إلى الاقتباس من  
أساليب الشعر القديم أو النثر الأدبي الذي حفلت به كتب المختارات الأدبية .

وهكذا ، قوت دنيا ، ميدان لاستعراض قدرة المؤلفين الأدبية ، تبرز فيها  
الخواطر بالذكر بالفصص بالإشياء .

## الطور الثاني

ولم يطرأ على القصة السودانية تغير كبير إلى ما بعد قيام الحرب العالمية الثانية وبانتهاء هذه الحرب ، بدأت عوامل كثيرة تجدد على المجتمع السوداني والفكر السوداني أدت إلى تغييرات كبيرة فيهما ، ومن ثم بدأت مرحلة جديدة في الأدب ، ومنه القصة .

وأهم ما ظهر من تغير في المجتمع السوداني تجدد النشاط الوطن وتنظيم الجهود الوطنية للحصول على الاستقلال ، وكان لما عاناه السودان من شروخ الحروب وتسخير جهود أبنائه واستغلال شبابه لإدارة عجلة الحرب في صالح المستعمر الإنجليزي ، واستغلال مقدرات البلاد ومرونها في سبيل دفع هذه العجلة لصالحه لا لصالح أهل البلاد ورفاهيتهم .

وقد أسهم شباب المثقفين بجهود كبيرة في دفع حركة التحرر الوطني ، وفي نشر وعي الإصلاح والتعليم في البلاد وكان على رأس دعاة التحرر الوطني والإصلاح الاجتماعي « مؤتمري الحريجين » الذي ضم نخبة من شباب المثقفين . وأدى نشاط المؤتمريين إلى فتح عديد من المدارس ، ودعا إلى نشر المعرفة والعلم بشتى الوسائل ، وحث الموسرين من أعيان البلاد على التبرع بالمال في سبيل هذه الغاية السامية .

وكان بين التغيرات الاجتماعية الهامة بعد الحرب إقبال المرأة السودانية على التعليم وغروجاها إلى الحياة ومشاركتها في المجتمع مشاركة فعالة .

وكان لتطور الطبقة العاملة ونموها أثر كبير في الحركة الوطنية والوعي الاجتماعي ، وكذلك كان لفاعلية هذه الطبقة ، ونشاطها عن طريق النقابات والمطالبة بحل مشكلاتهم بوسائل مختلفة أثر كبير في تعميق فهم أحوال هذه الفئة وجذب الاهتمام إليها من طبقة المثقفين والسياسيين ، فبدأت هذه المشكلات تأخذ طريقها إلى الأدب والقصة ، وكانت مادة وفيرة لقصة ما بعد الحرب الثانية .

وخدمت فئات العمال المهنيين والصناعيين عمال الزراعة ، كما قام طلبة المدارس وكلية غردون التي صارت جامعة الخرطوم بعدئذ بنشاط وطني واجتماعي واضح انعكست صوره في قصة هذه الفترة .

وبذلك كله ينفسح المجال أمام القصة ، ويحمد الكتاب مادة وفيرة يملون منها أفلامهم .

ولعبت الصحافة دورها في تلوين الأدب باللون الثوري المتصل بقضايا الجماهير ومشكلاتهم اليومية ، وعلى رأسها جيمنا قسنية التحرر والاستقلال . ومن أبرز الصحف التي حملت لواء الثورة ، والصراخ ، التي أصدرها الأديب الصحفي السوداني عبد الله زنجب ، وشاركه في الكتابة بها جماعة من الشباب المتحمسين أمثال جعفر حامد البشير والزبير علي ، وخوجلي شكر الله .

ويبيننا اتجه جعفر حامد البشير إلى الشعر واتخذة أداة للتعبير ، اتجه زميلاه الزبير علي وخوجلي شكر الله ناحية القصة ، وكانت الصراخ منبراً لها ، كما نشرأ مجموعة لها في كتاب بعنوان ، النازحان والشتاء .

وشاركت الصحف الأخرى في نشر القصة ، مثل صحيفة النيل ، و. السودان الجديد ، و. هنا أم درمان . وخصصت الرأي العام ، و. الأيام صفحات لها كل أسبوع .

وظهرت من بعد صحيفة القصة .

وكان لتشجيع الصحافة أثره في إقبال كثير من الأدباء على كتابة القصة حتى غلبت الشعر الذي كان يحتل مكانة كبيرة في الأدب السوداني الحديث . وبالرغم من هذا الإقبال من الأدباء على كتابة القصة القصيرة خاصة ، والذي أدى إلى ظهور عدد ضخم منها ، بالرغم من هذا لا نستطيع القول بأنها قد بلغت من التطور الفني ما يناسب هذا الحشد الكبير .

ويمكن أن نعمل إقبال شباب الأدباء بالسودان على كتابة القصة بعدة عوامل

أولها: ظن خاطئ. بأن شكل القصة أسهل من نظم الشعر مما أغرى كثيراً ممن لم يملكوا سوى مواهب محدودة بالكتابة .

وثانيها: أن القصة صارت أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن مشكلات الحياة الواقعية وبما تملك من عناصر التشويق والتصوير ، وربط القارى بحياته أو لإعادة تذكيره بها .

ثالثها أن القصة احتلت مكاناً عالياً في الآداب العربية الأخرى والمقروءة بكثرة في السودان وخاصة القصة المصرية ، المنشورة في الصحف أو المصادرة في مؤلفات ، واشتهار جماعة من كتاب القصة المصريين والعرب الذين استهووا شباب الآداب بأعمالهم ولعمري أسماءهم في هذا الفن أمثال محمود تيمور وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومصطفى محمود ، وسهيل إدريس ، وكوليت خوري وليلى بعلبكي وغيرهم .

ولا نستطيع أن ننكر دور الإذاعة والتلفزيون ، في تشجيع كتابة القصة وإغراء الأدباء لمجد براجمها ومسلسلاتها التي تلقى إقبالا من السامعين والمشاهدين .

من هذا كله وبسبب هذا كله ظهرت القصة السودانية منذ النصف الثاني لهذا القرن وبعد سنوات الاستقلال منذ سنة ١٩٥٦ بصورة واضحة وغلقت على الميدان الأدبي ، ومنذ سنوات سنة ١٩٦٠ وما بعدها إلى الآن تزايد إنتاج القصة بصورة لم تعرف من قبل ، ونشر الكتاب قصصهم في مجموعات أو مفردة في السودان أو في مصر أو لبنان . وتخطت القصة السودانية الحواجز المحلية وبدأت تحتل مكانها في الآداب العربية على مستوى الوطن العربي كله .

ونشرت قصص سودانية في الصحف العربية خارج السودان وظهرت أسماء بدأت تبشر بمستوى رفيع في هذا الفن مثل الطيب الصالح ، والطيب ذروقي وعلى الملك .



#### مجلة القصة :

وبما له دلالة على تطور القصة السودانية في هذه المرحلة الأخيرة ظهور مجلة متخصصة للقصة أصدرها أحد الشباب المتحمسين لهذا الفن هو عثمان علي نور. صدر العدد الأول منها في يناير سنة ١٩٩٠ وعلى أن تظهر دورياً كل شهر. وكان دأب هذه المجلة نشر إنتاج أدباء السودان من القصة القصيرة أو الطويلة، مع ما يترجم من القصص العالمي، بالإضافة إلى دراسات في فن القصة، وتفرّد حيزاً من صفحاتها لألوان أخرى من الأدب شعراً ومقالة.

ودعا محررها جماعة من الأدباء والمهتمين بدراسات الأدب السوداني في السودان وخارجه للكتابة فيها، ومن بينهم جماعة من الدارسين وأساتذة الجامعات كالدكتور عبد المجيد عابدين والدكتور إحسان عباس، والدكتور مصطفى عوض الكريم، والدكتور محمد إبراهيم الشوش، والاستاذ عز الدين الأمين.

ومن الأدباء السودانيين حسن نجيلة ومحمد أحمد عجوب والسيدة ملكة الدار، وابن خلدون، والطبيب زروق، وعلى الملك.

كما كان المحرر نفسه ينشر لإنتاجه من القصة القصيرة، والمقالات النقدية والدراسات الأدبية.

وكتب المحرر في العدد الأول مقالاً يوضح الأسباب التي حفزته إلى إصدار المجلة قال فيه: «تصدر هذه المجلة في وقت أحسننا فيه جميعاً بحاجة إلى صحافة أدبية تساعد أدبنا على النمو». ويقول: «ولست أنكر ما أدته وتؤديه الصحف الأسبوعية والصحف الأسبوعية بالجراند اليومية من خدمات في هذا الميدان، ولكنها بحكم ظروفها لا تخصص للأدب إلا حيزاً ضيقاً، ولذلك فهي لا تحقق الأمل المرجو، والهدف المنشود كما يمكن أن تحققه صحيفة تكون كل صفحاتها وفقاً على الأدب وشئون الثقافة. ولما كانت القصة تحظى بالناية الكبرى من الكتاب والقراء في السودان وفي غيره من البلاد فستوليها هذه المجلة لإهتمامها

الأول ؛ إلا أنها لن تهمل فنون الأدب الأخرى من شعر ونقد ودراسة ومسرح .

ويمكن بتتبع ما نشر من القصص بهذه المجلة أن نرى فيها تنوعاً في الموضوع بين القصة التاريخية ، والاجتماعية . والماطفية والوصفية ، ولكن اللون الغالب ما يتناول مشكلات المجتمع في طور انتقاله وتغييره ، وتحول قيمه ومفاهيمه بدخول عناصر جديدة جاء بها العلم والحضارة . ووسائل الحضارة المختلفة ، من مذاهب ودعوات حسنة وتبيحة ، ومواصلات ، وآلات ، ونوادى وبارات . ونلاحظ دخول عنصر الأجانب من انجليز ويونانيين وغيرهم من العناصر الأوروبية التي تعيش في المدن السودانية والمعاصرة خاصة ، وتلون حياتها ، وتؤثر فيها آثاراً تيمد بها عن جو الريف والبادية .

ونضرب أمثلة من هذه المجموعة تشير إلى ذلك التغير الاجتماعي في المدينة السودانية ، فأحداها تدور أحداثه في مكتب إحدى الشركات بين فتى سوداني وفتاة من أصل أوروبي هي قصة « تاسولا » لمبد الرحيم أبا زيد (١) .

والثانية تدور حول غواية شاب من أصل أوروبي لفتاة سودانية تعمل تحت رياسته وهي قصة « الشاي بالبن » (٢) لابن خلدون ، و « حكيم القرية » (٣) و « المجنونة » (٤) للسيدة ملكة الدار محمد ، و « الطاحونة » (٥) لطفه عبد الرحمن و « النحلة » (٦) للطبيب زروق . و « الرجال » و « الأسطى عباس » لأحمد الأمين البشير ، و « عام بلا حمل » للزبير علي .

(١) مجلة القصة العدد الأول سنة ١٩٦٠

(٢) مجلة القصة العدد الخامس

(٣) مجلة القصة العدد الأول

(٤) مجلة القصة العدد الثالث

(٥) مجلة القصة العدد الأول

(٦) مجلة القصة العدد الثالث

فهذه الأمثلة تلخص الاتجاهات الموضوعية التي غلبت على قصص كتاب هذه المجلة ، وهي : الزواج والحلب ، وسقوط الفتيات تحت إغراء المدنية أو القيساب اللعوب ، أو مشكلات التخلّف والفقر في القرية ، أو الانتماء الرمزي ، أو تناول حياة العمال والكادحين في المدينة الذين تطلّعون الحياة فيها طحنا ، وتمتصر أجسادهم إعصاراً .

وكل هذه المشكلات التي تناولها كتاب المجلة في قصصهم إنما هي في الحقيقة نتائج لمرحلة الانتقال التي بدأ المجتمع السوداني المدني أو الحضري يدخلها ، وكثير منها يجري في ذيل الحضارة الأوروبية ، ويعاني منه كل مجتمع شرقي تدخله هذه الحضارة ، ولكن علاج الكتاب لهذه المشكلات مختلف متفاوت ، لا يقسم غالباً بالعمق بل قد تشوبه السطحية .

ونأخذ المثال الأول : مشكلة المرأة والزواج والحلب . فقرأ ثلاثة من النافذ التي اخترناها تعرض لهذه المشكلة من زوايا مختلفة : قصة ناسولاء تعرض للمشكلة من زاوية الفتاة الأوروبية في المجتمع السوداني ، وكيف أنها بظهورها في حياتها الأوروبية وحريتها في الحديث والحروج والاختلاط تدفع الشباب السوداني إلى التلّيف عليها ، لأنه يرى فيها شيئاً لم يتعوده ، شيئاً جديداً بآهرا . فيعنى نفسه بالاقتراب منها وإقامة علاقة حب أو زواج معها ، لكنه يقابها بالهوة التي تفصل بينه وبينها . فهي قريبة بعيدة... وهنا تبرز عقدة اللون... وتكشف عن نفسها .

وتتكرر الصورة ولكن على الوجه الآخر بين الشاب الأوروبي والفتاة السودانية ، فالشاب الأوروبي كما تصوره قصة الشاي بالبن ، شاب كله حيوية ونشاط ، وهو رجل أعمال ناجح يلهب خيال الفتاة السودانية التي خرجت من البيت إلى العمل منذ أمد غير بعيد ، فإذا هي مسح الشاب الأوروبي ترى دنيا جديدة مغايرة تماماً للعالم التي كانت تعيش فيها ، ويسهل الإغراء ، والاستسلام ولكن تتكشف في النهاية عقدة النقص... والهوة التي تفصل بين الاثنين وهي هوة بين حضارتين . وهي هوة بعيدة الغور لا يمكن التغلب عليها . تريدان تعقيدا عقدة اللون والدين... فلا تنتهي هذه العلاقة إلى النتيجة الطبيعية ، الزواج ، إلى

النفل .. وتعود الفتاة إلى أصلها إلى بن جفلسا حيث يتم اللقاء الطبيعي في بيئته الصحية .

ولكن هذه المشكلة الناجمة مع الحضارة ليست وحدها التي تطبع موضوعات المرأة والحب والزواج في مجموعة « مجلة القصة » ، بل نجد المشكلة القديمة المتجددة الناجمة من المجتمع السوداني نفسه ، مشكلة التكافؤ بين الشاب والفتاة ، وحرية كل منها في اختيار رفيق الحياة ، وهي حرية متقوصة في المجتمع السوداني المحافظ ليس للفتاة حق اختيار الزوج أو لإبداء الرأي ، فإِذاً في إظهار الحب .

ولكن علاج القاص السوداني لهذه المشكلة يكتمل بإظهار حق الزوجية في إبداء رأيها في الزوج المقبل إعتياداً على الشرع الإسلامي ، فالقاص يوجه القاريء في علاج المشكلة إلى أن حرمان الفتاة من اختيار الزوج مخالف للشرع ، ولما للدين من مكانة في المجتمع السوداني فإن القاص يرى أن هذه المخالفة أمر خطير . ويكفي لعلاج المشكلة إبرازه وإظهار الآباء عليه ليرتدعوا ، وليعودوا إلى حظيرة الدين . وقد يعمد القاص إلى علاج آخر متيسر إذ يهول في الخاتمة الدامية للزواج الذي يتم دون خب ، فيقتضى على الفتاة بالموت انتحاراً . أو قد يعمد إلى نهاية ليست أقل هولاً ، يجعلها فريسة سهلة للفوارة والانحراف وسلوك طريق الضلالة ، أو الهروب من بيت الزوجية .

ونلاحظ في هذا السبيل علاجاً غريباً لكاتبة سودانية لعلاقة بين فتاة ريفية سبق لها الزواج ومات عنها زوجها وترك لها طفلاً ، تقع تحت عاملين ، الفقر والرغبة في الزواج ، ويسوق لها القدر شاباً يلوح لها بالزواج ، ولكن يعترض سبيله الطفل ، فلا تجد بداً من القضاء على طفلها بالموت بيديها لتصل إلى الزواج . وهذا علاج غريب حتى لو كانت مجنونة ، فليس من الطبيعي أن تقتضى المرأة على قلدة كبدها بيديها لتتزوج حتى لو كانت شابة جاهلة فقيرة مجنونة ١١

وإذا ما تركنا مشكلات الحب والمرأة والزواج إلى الموضوع الرمزي فنجد أن القاص يقصد إلى هذا اللون من التعبير القصصي للكشف عن بعض القيم الأخلاقية المثل ، أو الجوانب الإنسانية الصافية التي لم تلوثها المادة . كالنضام والكفاح

في سبيل الهدف ، وتنامى الافراد في سبيل المجموع ، أو التماطف والتراحم بين الكائنات ، والتمايش دون اضطراع مرير في سبيل الحياة لواحد دون الآخرين، ومثل هذه الموضوعات تناسب مع شكل الرمز الذي إختاره القاص السوداني وإن كانت المعالجة الفنية قاصرة أو ساذجة أحياناً .

وتأتى في النهاية مشكلة الكادحين من العاملين ، موظفين وعمالا وزراعا ومهنيين ، وهم غالبية الشعب السوداني في المدينة والقرية ، وقد اتجهت مجموعة كبيرة من قصص المجلة إلى تصوير حياتهم ، وآلامهم وصراخهم في سبيل العيش. وجوانب الصراع التي يتعرض لها القاص تختلف باختلاف بيئة القصة وأبطالها. فحين يتناول حياة الموظف الصغير ، وهو من الطبقة الجديدة التي ظهرت في نصف القرن الأخير ، ولم تكن موجودة من قبل ، أو لم تكن تشكل خطراً إذا بال قبل سنة ١٩٢٠ م ، حين يتناول القاص حياة هذا الموظف ، يصور صراعاً في حياته الخاصة بينه وبين أسرته، ومن عناصر الجمل الذي يفصل عقلياً بينه وبين زوجته ، فيضطره إلى هجرة المنزل والسر خارجه لأن الزوجة جاهلة ، لا تتجاوب معه ولا تعطيه كما تعطيه النسوة الأخريات في المتدييات . والسيرات ، وهن غالباً غير سودانيات .

وتسكون مأساة تتكرر ، الزوجة والأولاد مقتر عليهم في الرزق، والزوج يصرف مرتبه على نزواته ولذاته : الخمر والقمار والنساء .. ثم العاقبة الضياع للموظف في طرق الإفلاس فالاختلاس، فالسجن ... والضياع للأسرة ...

والصراع الذي يعيشه العمال هو عدم دوام العمل والعلاقة المضطربة بين العامل وصاحب العمل ، والعجز للإصابة بمأعة تقمده عن الكسب . ولكن هذه المجموعة لا تنمق مشكلات العمال على هذه الصورة بل تعرض لمشكلات جانبية مثل الهجرة إلى المدينة للعمل وترك الأبناء في القرية يقاسون الفقر كافي قصة الأسطى عباس. أو مغالبة الفقر وصعوبات العيش وعوامل الطيبة كما في قصة رجال .

وفي قصص عبد الله إبراهيم نجد اهتماماً بمشكلات عمال الصناعة فهو من بلدة عطبرة مهد الحركة العمالية في السودان ، وقد نشر في العدد السادس من المجلة قصة

«شئ» له أبعاد، وتدور أحداثها في مدينة عطبرة .

#### المعالجة الفنية والأسلوب :

وإذا ما تعرضنا لجوانب المعالجة الفنية لهذه المجموعة، فيمكن أن نقول إنها بين المتوسطة والسطحية، فأكثرها يمدد إلى السرد والتسلسل العادي، مع اللغات، وكثرة المصادفات، والنهايات المفاجئة غير المتوقعة، والخروج عن تسلسل القصة بحشر مجموعة من المواعظ والحل الخطابية أو الإنشائية .

ويبدو الحوار، فإذا وجد فهو لا يضيف إلى البناء الفني، بل يحصرى بسيطا عاديا باللغة الدارجة غالبا، وقليل ما يكون باللغة العربية أو بلغة السرد .

والأسلوب في أكثر القصص عادي، لا تلوين فيه، ولا ظلال ولا أبعاد، في لغة سهلة قريبة من لغة الصحافة اليومية، قد يطعمها بعض الكتاب بالفاظ عامية لتقرب جو القصة من الواقع . كذلك نجد بعضهم يعمد إلى الاهتمام بالتفاصيل والإغراق فيها دون داع .

وربما كان السبب في ضعف المعالجة الفنية لأكثر هذه المجموعة أن كتابها من الشباب الناشئ من طلبة الجامعات، من لم يمترسوا بكتابة القصة، وإنما سلكوا هذا السبيل مرتادين في محاولات أولية تقليداً لنماذج قرأوها في الأدب الانجليزي أو العربي أو لأن بعضهم من كتاب المقالة الصحفية، الاخبارية غالبا. وقد تركت الكتابة الصحفية آثارها على محاولاتهم في الكتابة القصصية .

ولكن هذا الحكم الغالب لا يعني عدم وجود بشار، وطلائع أو براعم تنبئ عن مقدرة دقيقة، أو محاولات تنم عن إمكانيات تعطي أكثر إذا ما تعمدت .

ومنها مقدرة بعض الكتاب على التقاط المواقف الدالة الناحية والتصوير الدقيق، وتلوين الأسلوب بألوان المواقف، كالسخرية أو الانغماس بالغضب، أو الفرح، أو الحزن .

### الطور الثالث

ولستطيع أن تزوخ هذا الطور بالسنوات الخمس الأخيرة منذ سنة ١٩٦٤ إلى الآن ، وفي هذه المرحلة، ظهر عدد كبير من القصص منشوراً في مجموعات بعضها نشر في السودان ، والآخر في البلاد العربية الأخرى ، وخاصة مصر ولبنان. وقد استطاعت القصة السودانية في هذه المرحلة أن تتمدى الجوايز المحلية إلى آفاق البلاد العربية ، فوجدت طريقها إلى صحافتها الأسبوعية والشهرية. وظهرت أسماء جماعة من كتابها المجيدين أمثال الطيب صالح ، وعلى الملك ، والطيب زروق ، وأبي بكر خالد ، وابن غلدون .

ويمكن أن نستعرض أهم المجموعات القصصية التي ظهرت في هذه الحقبة فتجدها:

- ١ - الوجه الآخر للدينة ، لميثان على نور .
- ٢ - مجموعة « عرس الزين » ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح .
- ٣ - « الأرض الصفراء » للطيب زروق ١٩٦١ .
- ٤ - « عود الكبريت » لأحمد محمد الأمين .
- ٥ - « ريش البيضاء » لميسى الحللو .
- ٦ - « شاعر وقصص أخرى » لأبي بكر خالد .
- ٧ - « لأنهم بشر » رواية لخليل عبد الله الحاج . ١٩٦٠ .
- ٨ - « النبع المر » رواية لأبو بكر خالد ١٩٦٦ .
- ٩ - « في قرية » مجموعة لعل الملك ١٩٦١ .
- ١٠ - « ألوان » لسامي زكي .
- ١١ - « مجموعة قصص قصيرة » لسيد أحمد المرادلو ١٩٦٥ .
- ١٢ - « عروس الرمال » و « موكب الحيارى » لعبد الفتاح صالحين .
- ١٣ - « سر الدموع » قصة أصبار .
- ١٤ - « عيد الصمد وبهية » لحسن الطاهر زروق ١٩٦٧ .

- ١٥ - النازحان والشتاء ، للزبير على وخوجلي شكر الله .  
١٦ - قصص سوادنية ، أبو بكر خالد والطيب زروق .  
١٧ - البرجوازية الصغيرة ، صلاح أحمد إبراهيم وعلى الملك .  
١٨ - مات حجر ، محمد سيد معروف .  
١٩ - أبراج الحمام ، و . يكاء على التابوت ، لقزاد أحمد عبد العظيم .  
وأكثر هذا الإنتاج من القصص القصيرة ، ولعله مما يعطى دلالة واضحة أن لا نجد بين هذه المجموعات سوى ثلاث روايات بين ما يقرب من المائة قصة قصيرة ومسح ذلك فنسبها روايات مجازاً ، وهي قصص عادية لا تبلغ درجة الرواية .  
وإن هذا الإقبال الشديد من الكتاب على القصة القصيرة ، كان ولا يزال ، غنا منهم في سورتها ، ولأنها خفيفة سريعة لا تحتاج لطول تدبير وتفكير ، وإيمان في أحكام الصنعة ، والبناء . كذلك لا تبدو فيها زلة الكاتب ولا تكشف عن ضعفه ، وغدلا نه كما تكشفها القصة أو الرواية إذا لم يكن متمكنا .  
ولعل القصة القصيرة في هذه المرحلة الجديدة التي بدأت سنوات الستين قد أخذت طابعا جديدا في البناء الفني والأسلوب ، والمضمون .  
أ. البناء فإن التضج والعمق بدءا يأخذان طريقهما إلى القصة ، بالممارسة والاطلاع على النماذج الجيدة في الأدب العربي والآداب الغربية ، وطالمتنا قصص جيدة مثل : المطر ، و . في قرية ، لعل الملك ، و ذراع واحدة ، لخوجلي شكر الله و . الشتاء ، للزبير على و . دومة ودحامد ، للطيب صالح ، و . تملة ، للطيب زروق . ولكن أكثر القصص القصيرة بمد هذا مليئة بالمعيب ، والسقطات الفنية ولعل أظهرها :  
١ - غلبة أسلوب السرد السطحي غير المنعم ، مع فقر في التعبير باللفظ والصورة .



٢ - ميل بعض الكتاب إلى أسلوب الوعظ واستخراج المبرة، ونلاحظ ذلك في قصص عثمان على نور .

٣ - الإسراف في اجترار التجارب الذاتية دون تعميق لجوانبها والخروج بها عن نطاق الذات إلى الأطاق الإنسانية المريضة .

٤ - ميل بعض الكتاب إلى النظرة القائمة للحياة ، وتصوير السأم والآلام والحزن والبكاء ، والإسراف في الدموع ، والإغراق في السوداوية . وليست الآلام والبكاء في ذاتهما بما يضعف القصة أو عما يستكره وروده فيها ولكن الآلام درجات وعلاجهما يتفاوت . فكم من كاتب كبير جعل من الألم ميداناً فنياً غنياً بالتجارب والاحاسيس .

وربما حضرنا في هذا المجال قصة سر الدموع ، لصبار التي لا يخرج فيها الألم والبكاء عن مجرد السطح وسرد الأحداث الباكية في تتابع واقعات .

٥ - ويسقط الكتاب المبتدئون في عيوب شائعة في البناء الفني ، ككثرة المفاجآت واقعات المصادفات الكثيرة دون مبرر مقنع وبلا تمهيد . مع الاعتماد على ضربات القدر لتحويل مجرى الأحداث أو إثارة الانفعال في القارئ ، والإسراع بنقض القصة .

٦ - يطلب على حوار القصة القصيرة عند كثير من كتاب السودان الأسلوب العامي ، رغبة منهم في الاقتراب من الواقع السوداني ، وتصويره والخروج به إلى جو الحياة الأدبية ، باعتباره صيغاً عليها يحرص كتاب الشباب على أن يكسب أديهم ذاتيته وشخصيته المميزة في الآداب العربية الحديثة ، ولكن هذه الرغبة ، لا تستند على مقدرة فنية ، فترى الحوار يجرى لا حياة فيه ، بل يدور في ركافة وسطحية ، وعامية فائرة .

واستخدام السامية في حد ذاته ليس عيباً أسلوبياً ، إذ يتوقف على الكيفية التي تستخدم بها ، ومع ذلك فقد لجأ بعض الكتاب إلى تعليم النصفي بالعامية

وأستخدام عبارات وصيغ ، أو ألفاظها دلالاتها المحلية التي لا تتفق عنها الألفاظ الفصيحة .

ويميل بعض آخر منهم إلى أستخدام الفصحى والاكتفاء في إبراز اللون المحلي بالجو العام للقصة ، وروحها ، وذلك حتى يكتب لها أن تقرأ وتقيم في غير السودان وعارج حدوده ، وتربطه بغيره من آداب الدول العربية الأخرى .

يلحظ ضعف الأسلوب من الناحية اللغوية ، بوجود كثير من الأخطاء المحوية وخاصة عند بعض شباب الأدباء الذين لم يتألقوا قسطاً كافياً من الدراسة ، ولم يتمرسوا بقرأة الأدب العربي ونماذج الحية القديمة والحديثة . وقد تأثر هؤلاء بأساليب الصحافة اليومية ، وربما زاد في عدم اهتمامهم بالأسلوب واللغة ما وجدوه من ضعف وعدم اهتمام لدى كثير من كتاب القصة العربية الذين درجوا أعمالهم وكتب لها الانتشار رغم ذلك العيب .

#### موضوعات الطور الثالث :

كما ظهر كثير من التمديل والتطور في المعالجة الفنية ، كذلك حدث تنوع كبير وواضح في الموضوعات . فبينما نجد الاتجاه العاطفي الحيالي غالباً على قصص الطور الأول ، واستمراره مع الاقتراب من الواقع في الطور الثاني بالإضافة إلى معالجة بعض مشكلات المجتمع والحياة . إذا بنا نجد في الطور الثالث غلبة اللون الإجتماعي ، وقصص الكشف ، ومعالجة المشكلات الحيوية التي تلاقى الفرد والجماعة .

وكان طبيعياً أن يصير هذا التغير في الموضوعات نتيجة تحول في المجتمع السوداني نفسه ، وحدوث حركات جذرية ، أثمرت في بنائه، وهزته من الأعماق، فبدأ يفتق من غفوات رانته عليه عصوراً طويلة ، وينتبه من خدر لازمه طوال حكم استعماري ثقيل .

وهذه الحركات والأحداث هي : الانقلاب العسكري في نوفمبر سنة ١٩٥٨ والذي جاء نتيجة تأمر عناصر الرجعية على البلاد وتسليم السلطة لجماعة من القادة

العسكريين لم يكن مهمهم بعد أن نالوا السلطة إلا السيطرة والتحكم في مصائر الشعب، والتأمر على حرياته وأرزاقه .

ثم ثورة الشعب في أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، وفيها بدت انتماضه قوى الشعب العاملة وغضبته على الأوضاع الفاسدة في الحكم العسكري السابق ، وقد بدت هذه الثورة كإيماءة أو أشراقة في تاريخ السودان المعاصر لم تلبث أن خمدت أضواؤها . وغبت جريتها لتأمر القوى الرجعية ، والأحزاب التقليدية عليها وأغتصبتها السلطة بعد ذلك في يوليو سنة ١٩٦٥ .

ثم عادت مرحلة جديدة من الفوضى في ظل هذا التأمر الرجعي الحزبي الجديد تحمكت في مصير السودان من سنة ١٩٦٥ إلى مايو سنة ١٩٦٩ حين قامت الثورة تحدد ثورة قوى الشعب العاملة في أكتوبر ويشارك في قيادتها عناصر كثيرة منها . وفي ظل تلك الأحداث طرأت على المجتمع السوداني تغييرات جذرية فقد شارك شباب الجامعات ، والعمال ، وبعض القوى العاملة المنتظمة من نقابات المزارعين وغيرهم في توجيه الأحداث والمنقط ، والقيام بدور رئيسي فعال فيها .

وبهذا برز دور المثقفين والعمال والمزارعين كقوى حية لها وزنها وتأثيرها وترأست بالضرورة قوى الرجعية والأحزاب والطائفية الدينية التي تحمكت في مصير الشعب السوداني طوال حكم الاستعمار ، وفي مرحلة الاستقلال منذ سنة ١٩٥٥ إلى نوفمبر سنة ١٩٥٨ وطوال السنوات التي أعقبت ثورة أكتوبر حتى ثورة مايو سنة ١٩٦٩ .

وتتبع عن كثرة المدارس والاهتمام بالتعليم ، ونشأة الجامعات ، أن زاد عدد المتعلمين وزاد تأثيرهم ، وظهرت الفئات السودانية المتعلمة وتخرجت في المدارس الثانوية والفنية والجامعات ، وشاركت في المجتمع مشاركة إيجابية ، فعملت في الوظائف العامة والشركات ، وشاركت في وجوه النشاط المختلفة من ثقافي وفني وإجتماعي فكانت صحف خاصة بالمرأة مثل صوت المرأة ، وجمعيات نسوية تهتم بتوجيه المرأة السودانية ، والاختذ بيدها في طريق الحياة الجديدة

والحرية الاجتماعية. كما شاركت المرأة في الحركة السياسية، وكان لها دور إيجابي في ثورة أكتوبر سنة ١٩٦٤ وما بعدها .

وكان لهذا التطور الكبير الذي طرأ على وضع المرأة الاجتماعي أثره في الحياة السودانية المحافظة التقليدية ، إذ تخلصت الأسرة السودانية شيئاً فشيئاً من القيود التي تحكمها وتسيطر عليها ، والتي تخليها التقاليد ، والمعادن المتوارثة من مئات السنين ويسندها فهم معوج ورواسب دنيئة . تتخلفه .

وكان للدين عن طريق الطائفية والطرق الصوفية سطوته البالغة على المجتمع السوداني . ولا يزال كذلك في كثير من الجهات . ولكن الثقافة والعلم ، وكفاح الشباب الواعي زرع هذه السطورة ، فنضت قبضة الطائفية على مجتمع المدينة بما يحوي من المثقفين والعمال بفضل الوعي وانتشاره وتحرر كثير من الأيدي العاملة من التبعية الفكرية والوجدانية للطائفية التي خضع لها أسلافهم .

ولعبت ثورة أكتوبر دوراً كبيراً في زعزعة السيطرة الطائفية ، وتحطيم هيبتها في نفوس الناس .

ولم يكن السودان بمنأى عن الأحداث في العالم العربي ، بل إنه كان يتجاوب معها ، ويتفاعل ويشارك بقدر ما يستطيع . وثمت ظروف قهرية تموجه عن المشاركة مشاركة فعالة أو القيام بدور إيجابي .

وكانت أحداث ثورة ٢٢ يوليو بمصر تتجاوب في أنحاء السودان ، ويتبع السودانيون منجزاتها وكفاحها ضد القوى الخارجية والداخلية ، وقد أحس الشعب السوداني بما يفتله الحكام من أصطناع الجفوة بين مصر والسودان ، ليحطموا الروابط وليوقفوا مد الثورة والقوى التقدمية تحر حدوده ، حتى تظل الأوضاع السائدة باقية ؛ ويستمرى الحكام وسادتهم من قوى الطائفية والرجعية استغلال الشعب وسلب مقدراته وأقواته .

ولكن الممارك التي خاضتها مصر والعروبة منذ سنة ١٩٥٦ بعد قهر العدوان الثلاثي وإلى الآن وبعد أحداث سنة ١٩٦٧ قد أذكى روح المقاومة ، وبهتت القوى التقدمية ، وفتحت عيون الناس على وحدة مصر والشعب العربي في كل مكان .

وشارك الشعب السوداني في الجهاد بالقلم، والنفس، والمال في صياغة المروبة ولم يتقاعس بل كان في طليعة الركب، ولم تستطع القوى الرجعية وأعدائها من عتقات الاستعمار الوقوف أمام المروبة رغم ما اقترعوه من ممارك داخلية، وحاولوا شغل الشعب به؛ من قضايا الإفريقية والزنيج وما إليها حتى يتمددن قضية مصيره ويتحالف من ارتباطه الأزل بالمروبة.

وظهرت الرابطة الخالدة والتي يدعها النيل كسلسلة الظفر بين مصر والسودان، قوة عارمة، وقوت وجدان السوانيين بالآزمات والممارك المتكررة حتى انتهت إلى هذا الموقف الصلب والتماسك القوى بعد أزمة ١٩٦٧، وثورة مايو ١٩٦٩

وإذا كانت هذه الأحداث قد غيرت مجتمع المدينة في السودان، فإن مجتمع القرية ومجتمع البادية تلقاها هيئة، وتأثر بها وانفعل لها ببطء، وظلت أوضاعها وكأنها لم تتأثر بما جرى ويجري، لكن التيار يمد نحوها، ويندبه التطور بفضل وسائل الإعلام والمواصلات، وإنتشار العلم، وتمثل المثقفين في صورة موظفين في أنحائهما يحملون بذوره.

وقد حفلت قصص هذه المرحلة الثالثة بموضوعات تصورات الأحداث تصويراً مباشراً أو تصور ردود فعلها في الحياة والناس.

فمنها قصة: «الطاعون» (١) لصديق يحسن، وتدور حول عمل بعض شباب المثقفين في مقاومة السلطات أثناء الحكم العسكري بتوزيع المنشورات وتعقب البوليس له. وما كان يبدو في الأفق من يأس قاتل من تشيير الاوضاع لذي يعبر عنه بقوله:

«.. إن اللا جدوى دائماً هي النتيجة التي أصل إليها، سأقول لغيري إلى أزهقت نفسي لأنني قد كرهت أن لا أكون منتصباً، لقد أكلت الاجتماعات خضرة عمرى... لقد تركت دراستي الثانوية لحولاء الجوف، مالي وسعادة

(١) مجلة الإذاعة والتليفزيون العدد ٢٧/١٩ إبريل سنة ١٩٦٤

الآخرين الجوفاء ؟ لن أتحدث مرة أخرى باسم مليون طبل أجوف اتسخت أفكارهم بطحالب المستنقعات الآسنة .. لن أجرى وراء السراب واللاهوام ..

ثم يقبض عليه فيرى في السجن شيئاً آخر غير ما يراه المذنبون :

« ما أحلى السجن ! إنه بالنسبة لأمثالي مضيء ، كحدائق ناضرة تجمع إليها الشمس مطلق كل صباح ، والطاعون هنا هو الرغبة في الحرية التي يحاربها الوضع القائم آنشد .

وقصة « المدير » (١) لعثمان علي نور حول ثورة أكتوبر. ويقصد بالمدير مدير الجماهير بالثورة ومشاركة المرأة فيها ، وتجاوب كل طبقات الشعب العوداني معها حتى الأميون ، والمعجز من النسوة . وتدور أحداثها في أسرة تشترك فيها المثلة في المظاهرة رغم معارضة أمها وأخوتها ، ثم تتأزم الأحداث ، ويقتل بعض الطلبة الأبرياء برصاص العسكريين ، فيهب الجميع للمشاركة في الزحف إلى القصر الجمهوري لإسقاط النظام القائم آنذاك .

ويقول في تحول الأم من موقف المعارضة إلى موقف التأييد والمشاركة في الثورة .

« وفي غمرة السرور أشدت تشق طريقها إلى الإمام حتى وجدت نفسها في مواجهة الدبابات والمدافع والجنود ، ومع ذلك فلم يداخها أي خوف ، بل أمسكت بيد فتاة في سن ابنتها ، وسألتها وهي تشير إلى بناء أبيض عال :

— يا بني يا هو ده القصر ؟

فأجابتها الفتاة - أيوه يا خاله .

وفي هذه الأثناء كان « المدير » يبرز أركان القصر هزاً .

ورواية « النبع المر » تدور حول الموضوع نفسه .

وفي مجموعة « الوجه الآخر للدينونة » قصتان حول العدوان الصهيوني سنة

(١) نشرت في مجموعته : « الوجه الآخر للدينونة » نشرت سنة ١٩٦٨ بالمراوم .

١٩٦٧ هـ. قصة النار والذهب ، و الزغردة ، و تصور في الاولى موقف الشعب العربي في مصر من المدوان ، وتصميمه على الصمود . فالمدوان كشفت عن معدن الشعب الاصيل كما تكشف النار عن الذهب الخالص وتنفي عنه الخبث .

وفي الثانية ينتقل الى السودان ويصور كيف يقف الشعب السوداني الى جانب أشقائه في الدفاع عن كرامة العروبة ويضحي بالدم ، ويقبل على هذه التضحية بالرضاء والفرحة .

وتدور حول شاب سوداني يتطوع للقتال الى جانب إخوانه على الفناء ، وموقف أمه التي تحرص على ابنها ، ومع ذلك فهي ترى الواجب يحفزها على تشجيعه .

ويختتمها بقوله : « وذات مساء كانت فرقة خالد تقوم بطواف في شوارع المدينة وقد اصطف الرجال والنساء والأطفال على جانب الطريق ينتفون للفرقة ويصفقون لها ، وفجأة سمع خالد وهو وسط الصف صوت أمه وهي تهتج :  
— خالد .. خالد .. أبشر يا خالد .

وأسرع فالتفت إليها مندهشاً ، فرأها تهز يدها في حاس . وعندما التقى عيونهما أطلقت زغردة سرت عدوها بين النساء الاخريات . واختلطت أصوات الزغاريد بالهتافات والأناشيد . »

وقصة المرأة المتملة في المجتمع السوداني تصورها مجموعة من القصص تختار منها قصة « حق العيادة » (١) لموض أحمد طه . ورواية « النبع المر » لابي بكر خالد .

وبينما نرى بعض الكتاب ينظرون للمرأة هذه النظرة الرقيقة ، إذا ببعضهم الآخر لا يزال مغرقاً في النظرة التقليدية على اعتبار المرأة وعاء للجنس ، أو مادة

(١) مجلة الأداة والمقارنون فبراير سنة ١٩٦٤ عدد ١٩

للثقة والله . ولا شك أن هذا التيار في القصة السودانية يساير تيارات مماثلة في القصص العربي الحديث .

ونمثل لهذا الاتجاه مجموعة « عود الكبريت » (١) لأحمد محمد الأمين وتضم ثلاث عشرة قصة تدور كلها تقريباً حول الجنس ، وإن اختلف التناول واختلف الأبطال ؛ فبينما نجد قصة « الفراش البارد » تدور حول موضوع كثر تناوله ، هو زواج الفتاة الصغيرة برجل مسن ، مما يعرضها للطموح برغباتها نحو غيره ، ونحو قصة « وبدأ الشك يدب » التي تدور حول زواج فتاة من شاب لا تحبه قسراً . وقصة « المطلقة » التي تحاول بطلتها أن تموض ما فاتها في الزواج بالعمل . ولكن سرعان ما تضعف وتستسلم لنداء الجنس فتصبح من بنات الهوى . و« الشيطان ثالثهما » حول غواية شاب لزوجة صديقه الفنايب . وهكذا . كلها تدور حول الجنس وكان الناس قد فرغوا من كل شيء ؛ ولم يعد يهمهم في هذه الحياة سوى رغباتهم الجنسية . أو كان المرأة لم تمتد سوى لعبة لأهواء الرجال . ويهتم بعض كتاب القصة السودانية بتجاربهم الذاتية من خلال دراستهم الجامعية في جامعة الخرطوم ، أو خارجها في جامعات مصر أو بيروت أو بعض البلاد الأوروبية كأجلترا وفرنسا أو روسيا .

كما نرى بعضهم يعكس تجاربه في المجتمعات غير السودانية لإقامته بها للعلم أو لفترة من حياته ، ولعل مصر تفوق بأكبر نصيب في هذا المجال من الكتاب ، ونكاد نستحوذ الحياة في مصر وخاصة بالفاخرة والإسكندرية على موضوعات كثير من كتاب القصة السودانية أمثال ابن خلدون ، والطبيب زروق ، وعثمان محمد نور كما تظهر البيئة الإنجليزية في بعض كتابات الطيب صالح لهجرته إلى العمل بها بالإذاعة البريطانية كما هو الحال في رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » . وتعالج القصة مشكلات التخلف في المدينة والريف مثل الفقر ، والجمل

(١) طبع دار الشكر للكتاب في بيروت



والثقائيد البالية التي يمسك بها الناس ولا يحررون على حجرها أو الإقلاص عنها  
لخوف مفروس في نفوسهم يجلبوا عليه ووجدوا عليه آباءهم .  
وفي القرية السودانية ، يتم كتاب القصة بمحاورة الخرافات ، وسيطرة  
الأكدياء من رجال الدين الذين يحترقون الدجل والشعوذة ، ويسيطرون بها على  
أفهام القرويين وأموالهم .  
كذلك يعالج الكتاب بعض النماذج الشاذة ، والمفارقات الغريبة في الحياة ،  
في أسلوب ساخر مثل على الملك في مجموعة « في قرية » .  
ويصور آخرون بعض يعيشات السودان في الجنوب والغرب كما يفعل الطيب  
زروت في مجموعة « الشيء الذي حدث » (١)

#### تحليل لبعض القصص السودانية

ونتناول بعض القصص التي أشرنا إليها بالتحليل فنبداً الحديث عن قصة :

« في قرية » : لعل الملك

« في قرية » قصة سودانية لعل الملك ، وهو كاتب سوداني شاب تخرج في جامعة الخرطوم ، واهتم بكتابة القصة القصيرة منذ طلبه بالجامعة ، واشترك مع زميله الشاعر صلاح أحمد إبراهيم في أول مجموعة لهما « البرجوازية الصغيرة » قبل أن يصدر في « قرية » . ويقول على الملك إن اهتمامه بكتابة القصة جاء بعد مرحلة الثانوي ، وأما اهتمامه بقراءتها فكان ميكراً منذ بدأ يقرأ آثار أدباء المصريين المعروفين لدى جيله من الشباب سنوات الأربعين ، ويذكر منها ما كتبه أحد الصاوي محمد وماتلة عن الفرنسية خاصة ، وما نشر من ملخصات عن أدباء الغرب أمثال شللي وبرون من شعراء الرومانتيكية .

وقرأ في تلك المرحلة لعله حسين ، واهتم خاصة بكتاب « الأيام » وقال عنه « إنه كان إنجيل الشباب آنذاك » . ولم يكن أمر طه حسين فيه وحده بل كان أمره كذلك في جيله كله ، حتى كانوا يعارلون تقليده فيما يكتبون من مقالات في مجلات الحائط بالمدرسة الثانوية .

وبانتقاله إلى الجامعة كانت قد ظهرت في أفق الأدب المصري المدرسة الجديدة التي اتخذت الواقعية مذهباً فنياً ومن روادها عبد الرحمن الشرقاوي ، وكال عبد الحليم وصالح حافظ . وزاد اهتمامه بقراءة الآداب الأجنبية ، وكانت الدراسة تفرض عليهم قراءات في الأدب الإنجليزي لروائيين أمثال برنارد شو ، وشارلز ديكنز ، وشكسبير وكونراد ، كما استموت قصص كتاب الروس أمثال مكسيم جوركي وشولوخوف .

وثنيه في هذا المجال إلى أن كثيراً من شباب المثقفين من مواطنيه في السودان قد استهوهم كذلك كتابات الروس الواقعية ، وتلذذوا عليها . ولعل ذلك مما دفع بالحركة الأدبية نثراً وشعراً منذ سنوات الستين إلى ذلك الانجلاء الواقعي حتى غلب عليها .

ومجموعة « في القرية » تضم ست قصص هي : « الامتحانات » ، « والمطر » ، و « عبقري » ، و « نيا جرا » ، و « في قرية » ، و « المصحة » ، وتدور موضوعاتها حول تجر بته الذاتية في الجامعة ، ومشكلة « الفقر والغنى » في المجتمع السوداني ، والجنس و دور المرأة في المجتمع السوداني المدني ، وبعض ملامح القرية السودانية المجاورة للنيل ، وإحداها تدور في مستشفى الجائنين .

ويعتمد على الملك في بناء قصصه على السرد المباشر ، بضمير المتكلم أحياناً وبضمير الغائب أحياناً .

ويتم رسم اللوحات المتقابلة ، التي يشهد فيها الانفصالات ويوتر الأحاسيس ، ليكشف ما تنطوي عليه الحياة من المفارقات ، واختلاف مواقف الناس من الحدث الواحد . وتمثل لنا قصة المطر هذه الطريقة آتم تمثيل والموضوع الذي تدور حوله هو المطر الذي يسقط صيفاً في السودان ، ويتخذ لها محوراً لمرض حال الفقراء وغشيتهم له ، لأنه يهدم البيوت ويؤذيهم في ممتلكاتهم من حيوان أو فراش كما يؤذي أولادهم ، وهو لا يؤذي الأغنياء لأنهم يتخذون من البيوت ما يصممهم من وابله .

وتراء يكشف عن هذا المحور الفكري الذي تدور حوله القصة في حوار بين أحد شخصياته واسمه محمود وآخر هو الشيخ عبد الفتاح حيث يقول محمود :  
— يا شيخ عبد الفتاح إن الأمطار رحمة للقادرين ، إنها رحمة للزراع في الأراضي الخصبة ، فماذا نفعل بها في المدن ؟ أنشربها ، إنها قدرة والنيل قريب . وأين هي زراعتنا ؟ .

وربما كانت النظرة للطير بإعتباره نكبة تصدر عن وعي ابن المدينة

الموظف ، لكنها لا تصدر عن الجبهة الغابية من شعب السودان الذى يرى فى « الحريف » وهو التعبير الذى يطلق على فصل المطر عندهم خيراً وبركة لأنه عماد الزراعة فى معظم بقاع السودان شرقاً وغرباً .

ويتضح من معظم موضوعاته أنه رجل مدنى المزاج ، يعبر عن طبقة الطلبة والموظفين ، وعن مجتمعاتهم فى الخرطوم أو فى أم درمان ، ولا يخرج عن بيئة المدينة فى هذه المجموعة إلا « فى قرية » ، حين يعرض لرحلة قام بها الى تلك القرية ، فيرى فيها متنفساً وراحة ومهرباً من المشاغل فى المدينة ، يرى فيها وجه الغاب أو الطبيعة البكر ، ولا يرى أوضاعاً بشرية أو قوانينها الاجتماعية . بل انه يحس بالقرية حين يحل بين أهل القرية . يقول :

« كنت الوحيد الذى يلبس الملابس الأفريقية ؛ البنطلون والقميص والخلعاء والجوارب وكان القرويون يرتدون القمصان البلدية ويتعاملون صنادل محلية خفيفة كلها سيور من الجلد مدهونة بالزيت . وبالخلق فقد كنت غريباً عليهم وهم ينظرون ناحيتي وكلما التقت نظراتنا أداروا وجوههم فى سرعة متظاهرين بالبراءة . »

وتجربى القصة حول « المفارقة » : مدنى بينطلون وقيص يقتحم عالم القرية المجهول بالنسبة إليه ، فيبدو هو كذلك غريباً فى أنظارهم . ولكن الملك يبالغ فى هذا أكثر من الواقع ليتيح لرغبته فى السخرية الجو المناسب .

وقد لعب بالسخر فى قصصه ، وجعله وسماً لأسلوبه ، وعلاج المواقف . سخر فى « البقري » من الصحفيين فى شخص أحدهم وهو رئيس تحرير إحدى الصحف . يقول فى موضع من تلك القصة :

أما رئيس تحرير الصحيفة فقد كان يحس بزهو عجيب ، وبأنه إنما سرق الجماهير الفارسة بأسلوبه الساحر وبيانه الخلاب ، وكان يصعد صباح كل يوم إلى مكتبه ، ويأبى على التدرج حتى يكاد قلبه أن يتقطع انفرط تعبه ، ثم يفتح باب المكتب وقد بلغ منه الإجهاد متناه ، ثم يدير المفتاح بحركة مسرحية رشيقة مستخدماً أطراف أصابعه ، ويدلف الى الحجرة ، ويظل برهة « يعاين »

فى أرجائها وهر يصتر بشفه ألمانا متنوعة ثم يحضى الى جدار يصلح من وضع الصور التى يبدو أنه مصر على أن تعلق بنظام وعناية غير أنه لا يطبق الجلوس إلى مكتبه، فيقفز فى خفة الأرب على سطح المنضدة، ويظل يحملق على البعد فى الجدران ويتمم !

— ما أجل تلك الخطوط ، لقد رسمتها بسرعة ، برغم هذا فجماها غريب ، لقد جاءت طبق الأصل من لورد بيغزبروك ، طاب صباحك يا ملك الصحافة . ولكن هذه السخرية ما لم تواكبها أبعاد فنية ونفسية ، فإنها تظل طافية على السطح، وقد تفسد على صاحبها جو القصة ، لأنه يتم حينئذ بالمفارقات ويستقصيها لتكون مادة للسخرية ، ويففل عما سواها مما يلزم لبناء عمله الفنى .

وقد نجد العذر لضعف معالجته الفنية فى قلة تجاربه فى الكتابة ، على الرغم من إصداره بمجموعتيه ومشاركته بالكتابة فى الصحف . ويبدو هذا الضعف فى انعطافه على السرد ، واتخاذ طريقا لم يعدل عنه ، وميله إلى الاستقصاء فى الوصف والوقوف عند توافه الأشياء ، دون الفتنة البارعة التى تحمل ما يفصل ، وتغنى عن الإطالة المملة التى تبطل فى بعض القصة ، وتخرج عن الخط المرسوم .

ومعلوم أن الإطالة فى الوصف ، وكثرة التفصيلات لا يتفقان والقصة القصيرة وإنما هما من شأن الرواية ، فالجمال فيها أرحب ، ونفس القاص أطول ، والقارئ متعب الذهن والنفس لهما .

ولغة الملك وأسلوبه سلجاني ، وأمل ذلك راجع لإهتمامه بقراءة النماذج الجيدة فى الأدب العربى منذ نشأته الأولى ، وهو يعتمد إلى كتابة كل قصصه بالنصيح ، ولا يدخل العامية فى الحوار شأرا كثيرا من زملائه كتاب القصة القصيرة . ولكن قلة تجربته فى الكتابة لم تمكنه من تلوين الحوار بألوان شخصياته ومستوياتهم الفكرية ، فالعجز الأمية قد يغفر لها أن تتكلم بالنصيح إذا جرت القصة عليها ، ولكن ينبغى أن يكون الكلام النصيح بسيطا عامى البناء والمعاني حتى يتلام مع الشخصية التى تنطق به .

ويعيب أسلوبه أحياناً الإيغال والإسراف المبالغ فيه مثل قوله في « العبقري » :

« ولو جمعت تلك التنايلات في صعيد واحد وقرأتها لما خرجت منها بشيء ، ولحسرت بذلك إضاءاتك وإشعالاتك لا أعصابك حتى تحترق وتستحيل إلى رماد .. ونراء يلجأ إلى صور غريبة كوصفه وجه أستاذه الإنجليزي بقوله : « وأرى أن وجهه الذي يشبه رمة الخروف الذبيح في لونه وإنتفاخه » .

ويخضع أسلوبه لسخرية ، أو ميله للسخر ، ونمثل لذلك عن قصة « الامتحان » بقوله يصف كراهته للنحو :

« لقد عيل صبري ، وجثم على صدرى ضيق شديد ، فننذ ساعتين وأنا أحاول جاهد أن أميز بين الحال والخيال ، وتصطرع منصوبات الأسماء في رأسي . أما هذه الشواهد فأني أراها أشد كآبة من شواهد القبور » .

ويستغل هنا المفارقة في معاني لفظة شواهد . ويذكرنا هذا بالأديب المولحي في كتاب حديث عيسى ابن هشام فهو إمام هذا الفن في أدبنا الحديث . ومن سخرية تعقيبه بما لا يتوقع كوصفه لأستاذ التاريخ بقوله : « كنا نراه يمشي في أرجاء قاعة المحاضرات ( أثناء درس في تاريخ أوروبا الحديث ) فرحاً لشواناً وكأنه أدرك أيامها ( الامبراطورة كاترين ) وعاش في روسيا ، وأن الامبراطورة العظيمة قد مكنته من نفسها » .

وظاهرة السخر ، تشيع عند كثير من شباب السودان . وكتابه منهم خاصة ، ويمكن أن ترجع إلى معاناتهم من مفارقات وأقهم ، ويهتمهم الذي يجمع المتناقضات أو ربما لشعورهم بالقرية ، وقد نالوا قسطاً من التعليم ، وفتحت عقولهم وعيونهم على الحضارة الغربية فوجدوا ذلك اليون الشاسع الذي يفصل بين آباؤهم وأجدادهم وبين العصر ، فيشبهون من السخر سلاحاً يرضون به نفوسهم ، ويهددون من ثورة السخط المشتعلة بين حلوعهم .

والكاتب حين يلجأ للسخرية لا يقترب مع ذلك من واقعه الإجتماعي بالقدر المرجو ، ولا يلبس بقلبه مشكلات الحياة في بلده ، بل يتناول موضوعات ذاتية، أو سطحية ، بل لعله يفتات على وطنه بتخييل أحداث لا يمكن أن تجري على تلك الصورة التي صورها فلم نسمع بأن شاباً سودانياً يحتضن فتاة سودانية بالتوب في الشارع وأمام مقهى عام كما قال في ختام قصة نياجرا.

.. ذلك أتى لمحت ذا الجلباب يسير إلى جانب المرأة التي كانت تجاورني في السينا ويمران أمامي مرا سريعا كأنما هبطا من السماء أو أُنشقت عنهما الأرض وهما يتحدثان بلغة التفاهم والالسجام ! وقطعا النصف المضاد من الشارع ، وفي الفاصل بين النور والظلمة لم تكن هناك بينهما مسافة، فقد ذراعه وأنا أعين فاعراً فمى في دهشة ، وطلوق خصرها ، ورأيتها تدوب في قبضته ، ويلتحم الجسنان ويشيان في الظلام .

فهذا المشهد لا يمكن أن يجد له مسرحاً إلا في خيال الكاتب. خاصة إذا تحققنا أنه يتحدث عن بيئة لا يزال الزوج الذي يلبس الزي السوداني يعتمد الاقتصاد عن زوجته والسير أمامها في الشارع محافظة وخياء وخرجا .

ونخرج من هذا إلى القول بأن اللون المحلل في هذه المجموعة باهت ، فلا تستطیع بعد أن تنتهي من قراءتها أن تقف على سمة من سمات الحياة في مدن السودان أو عاصمته الخرطوم، وهي البيئة التي حرت فيها معظم قصص المجموعة. فضلا عن أنها لا تستشعر أثراً فنياً ذا بال . ولكننا مع ذلك نحب بطريقة الكاتب في السخرية أحيانا ، وبالتقاطه لبعض الصور الغريبة ، ونأمل في موهبته أن يتم لها التمتع بطول الممارسة والدرس .

« عرس الزين » (١) : مجموعة قصص قصيرة ورواية ، الطيب صالح

طبع مجلة حوار ونشر الدار الشرقية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٧  
ومؤلف هذه المجموعة من الشباب النابيين الذين يبشرون في الكتابة القصصية  
بمستقبل طيب . وقد أنشأ الطيب صالح لثأراً ريفية بإحدى قرى مركز مروي  
بالمديرية الشمالية ، لوالدين ريفيين متوسطي الحال ، وكان والده شيخاً طيباً  
وقوراً ، ديناً ، يؤمن بأولياء الله الصالحين ، ويعتقد في شيوخ الصوفية . ويؤور  
ضريح الشيخ « الطيب » ، في قريتهم ، وقد سمي ابنه على اسم ذلك الشيخ تبركا .

وتلقى الطيب تعليمه الأول والوسط في قريته ، فقرأ القرآن وتعلم بعض  
العلوم الأولية ثم انتقل إلى ثانوية « وادي سيدنا » شمال أم درمان ونجح في  
الشهادة الثانوية بتفوق أهله لدخول كلية العلوم بجامعة الخرطوم ، لكن ميوله لم  
تكن عالية ، بل كانت نفسه تميل به نحو الأدب ، وسأول أن يغير اتجاه دراسته  
إلى كلية الآداب ، لكن لوائح الجامعة وقفت عقبة في طريقه ، وقضى بكلية العلوم  
عائين ، لم يستطع بعدها لإتمام الدراسة فاختار طريق التعليم .

وكان اتجاهه للعمل مدرساً تحت ضغط ظروف الحياة والرغبة في تغيير مجال  
دراسه ، حتى يمكن أن يمارس هوايته للأدب في حرية ويكسب رزقه .

والتحق بعد فترة بالإذاعة البريطانية ليعمل مديماً عربياً ، وأستقر به المقام  
في لندن . وهناك ظل إلى الآن ، وإن عاد من حين لآخر إلى بلده في مهام أو في  
أجازة للزيارة .

وكانت حياة « الطيب » في بيئته الريفية في الشمالية ، وفي أم درمان والخرطوم  
وفي لندن نيماً ثمراً لقصته ، واستأثرت ذكريات طفولته وصباه بقريته بالجانب

(١) نشرها سلسلة في مجلة حوار العدد المائس ومجلة الخرطوم العدد السادس سنة  
١٩٦٦



الأكبر من قصصه، فكان ما اختزنه عن بلده مورد آيل منه قلبه في غربته بلندن حيث كتب معظم أنتاجه وبعث به إلى الصحف والمجلات العربية .

ودعم هذا المورد الأساسي قراءات عديدة متنوعة في الأدب الإنجليزي لكبار الكتاب والشعراء . وإن كنا لا نستطيع أن نضع أصابعنا على واحد بعينه يمكن أن يكون قد أثر فيه ، أو مذهب يمكن أن يكون قد اتخذته لنفسه بين مذاهب الأدب وإن كان قد أعجب بين كتاب القصة العرب بنصيب محفوظ .

فلم يكن يحارى الاتجاه الواقعى فى سماته وموضوعاته ، بل ربما عارضه وناقضه واتجه إلى الرمز . وهو يؤمن بالصنعة فى الفن ، ولا يحب الإلزام بمذهب بعينه الحياة أو الفن . ويرى الإلزام الوحيد الذى يتمسك به ويخلص له هو المثل العليا فى الحياة ، الحق والعدل والجمال .

ومسرح قصصه القصيرة ، تخلله على الجدول ، ، ، وخفنة تمر ، ، ودومة ود حامد ، ورواياته ، عرس الزين ، ، موم الهجرة ، قرى ومركز مروي بالمديرية الشمالية ، فيها نفح تلك القرى وطايعها ويبتسها بنخيلها وشجرها وسواقيا ، وأهلها الطيبين المؤمنين المحافظين الكادحين ، الذين يعملون بالزراعة على أصوات النواكير والشواذيف ، فى زراعة الجروف والحقول على شواطئ النيل الذى يزل من نفوسهم منزل التقديس .

ويظهر اللون المحلى ، وصيغ البيئة بوضوح فى هذه المجموعة ، لافى موضوع القصة ولا الجو والبيئة ، بل فى مضمونها والأفكار التى تدور فيها ، ويسرى بين سطورها والحوار الذى يجرى على ألسنة شخصياتها ، والمقائد والتقاليد ، واللغة التى يستخدم فيها الكاتب بعض الألفاظ العامية يطعم بها أسلوبه الفصيح ، ويلتزم أن يمثل البيئة الشمالية بلهجة أهلها التى تتميز ببعض الصفات ، وتختلف عن لهجة الخرطوم وغيرها من مديريات السودان الشمالى .

ويخلص الكاتب لوطنه الأول فى غربته بلندن ، ويخلق لنفسه فى ذلك البلد

البعيد الغريب من خياله جو أ يعيش فيه بوجود أنه يستعيد فيه ذكريات الصبا وعقود حياته في « مروي » . ومن دلائل إخلاصه نقل صور القرية من الواقع المعاش إلى جو من النقاء والصفاء ، قد يبالغ فيها الكاتب فيحييها صوراً مثالية وردية ، ويرى فيها كل شيء جميلاً حتى إنه ليذهب مع عشيرته فيما يذهبون إليه من عقائد متخلفة ، وعادات بالية ، وتحس وكأنه يؤمن بها ويمتقدها ، بل ويبدو وكأنه يريد أن يفتح القرى بصحتها وسلامتها .

وأخلص ما يظهر لنا من ثنايا بعض قصصه إيمانه ببعض العقائد الدينية ، بل وما ركز في قلوب عثرته ووجدانهم من ولاء للطائفة الميرغنية ، وإيمان بشيوخها ، وشيوخ الدين من رجال الصوفية ، من مات منهم ومن ظل على قيد الحياة ، ويظهر تعلقهم واصدائه فيما يسمون ، وينقل عنهم من أسماء ، لمشهورى هذه الطائفة أمثال « المحجوب » الذى كرر اسمه في أكثر من قصة .

وهو حين يبرز هذا الجانب من الحياة في قريته ، إنما يصدر عن ودفعل الغربية في نفسه ؛ وأثر الحياة المادية المفسدة فى ماديتها بلندن على كيانه المعنوى ، وكأنه يحل هذه الحياة الجديدة ، ويمن بروحه إلى حياة قريته الروحية ، يفتح لنفسه باباً للخلاص من قيود المادية .

وفي « دومة ود حامد » ، وفي شخصية « الحنين » الصوفى المتجول ، « والزين » ، « والى » روايته عرس الزين ، وهو الدرويش طيب القلب يتكشف هذا الجانب الروحى الذى أشرنا إليه فيما يمتقده الناس وما يسيطر على أذهانهم من الأساطير الدينية .

وتقوم قصة « دومة ود حامد » أساساً على الصراع بين الحياة الحضرية الجديدة والعقائد الدينية ، وتتلخص فى عزم الحكومة على إقامة « ماكنية الديار » ومحطة للباخرة مكان ضريح لشيخ يمتد فيه أهل القرية هو « ود حامد » ، وقد تمت شجرة دومة قد تمهت فوضون هدم الضريح وإزالة الدومة أو إقامة الماكنية مع ما سيحلبه إليهم هذان المشروعان من الخير والنفع ، لكنهم مع ذلك يصرون على إبقاء الضريح والدومة فهما رمز لعقائدهم التى يتمسكون بها فى إصرار ولو على حساب التقدم .

ويلخص الموقف كله في ختام قصته في الحوار الذي دار بين رجل كبير والشاب المنعم الذي جاء يزور القرية ويتسأل عما تم في قصة المحطة والمشروع فيقول :

« وعادت حياتنا إلى سيرتها الأولى ، لأمكنة ما ، ولا مشروع زراعة ، ولا محطة باخرة ، وبقيت لنا دومتنا نلقى ظلها على الشاطئ . القيل عصرآ ، ويمتد ظلها وقت المنحى فوق الحقول والبيوت حتى يصل إلى المقبرة ، والنهر يجري تحتها كأنه أقمى مقدسة من أفاعى الأساطير . بيد أن بلدنا قد زاد نصيباً رخامياً وسورا حديدية وقبة ذات أهله مذهبة .

ولما فرغ الرجل من كلامه نظر إلى وعلى وجهه ابتسامة غامضة ترفرف على جالب فم كضوء المصباح الخافت . فقلت له . ومن تقيمون طلبية الماء والمشروع الزراعى ومحطة الباخرة ؟ فأطرق برهة ثم أجابنى .

— حين ينالم الناس فلا يرون الدومة في أحلامهم .

قلت له — ومن يكون هذا ؟

— ذكرت لك أن ابنى فى البندر يدرس فى مدرسة ، إننى لم ألحقه بها ، ولكنه هرب . سمى إليها بنفسه . أننى أدعو أن يبقى حيث هو فلا يعود ، حين يتخرج ابنى من المدرسة ويكثر بيننا الغتيان الغرياء الروح فلعلنا حينئذ نقيم سكة الماء والمشروع الزراعى .. لعل الباخرة حينئذ تترسو عندنا . تحت دومة ود حامد .

فقلت له - وهل تظن أن الدومة ستقطع يوماً ؟

فنظر إلى ملياً ، وكأنه يريد أن ينقل إلى خلال عينيه المتعبتين الباهتين مالا تغوى على نقله الكلمات .

— لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة . ليس ثمة داع لإزالة الضريح . الأمر الذى فات على هؤلاء الناس جميعاً أن المكان يتسع ليكل هذه الأشياء . يتسع

الدومة والضربح ومكة الماء ومحلة الباخرة (١)

وهذه القصة ترمز إلى أن فرض التجديد الذي يقبل الأوجاع دون تمديد لا يقبل بسهولة في ذلك المجتمع القروي المحافظ بل ويحارب في عناد ، إنما يتم التجديد وتنشر الحضارة تدريجاً ، وتتداخل شيئاً فشيئاً مع القديم ، وتغالبه ، فتغلبه بانتشار العلم والوعي ووقوف الناس على ما يموء عليهم بالنفع في ظل الجديد ، فتتحسن أحوالهم ، وعندئذ تحدث المفاضلة فيجبرون تلك العقائد طوعية دون إلزام أو إكراه .

وتعرض علينا ونحلة على الجدول ، صورة أخرى من صور الحياة في قري الثبالية بالسودان ، ومدى ما يقاسيه أهلها من الفقر ، الذي يقالبونه في صبر وإيمان ، ومحبة للأرض .

رواية « عرس الزين » :

وهي قصة ، وليست أقصوصة ولا رواية ، تبلغ صفحاتها ٧٢ صفحة من القطع المتوسط ، وتدور أحداثها حول شخصية غريبة لإسمها « الزين » وهو اسم شائع في السودان ، ويكون اختصاراً لاسم مركب زين الدين كما تختصر غيره من الأسماء المركبة مثل سر الختم أو تاج السر فيقال « السر » وتدخل أداة التعريف « آل » كثيراً على الأسماء في اللهجة السودانية العامية فيقال لنور الدين « السور » وهكذا .

وقد يكون « الزين » إسماعيل بمعنى الحسن أو الجميل .

والزين بطل القصة شاب في مقتبل العمر ، من الدراويش أو من يطلق عليهم عرفاً لفظ المبروكين ، فهو مبروك ، يحبه الناس جميعاً ويضمرون له الخير ، وإن كانوا يتخذون منه أحياناً مادة للسخرية والضحك ، يشجعهم عليه ما يبدو على مظهره من الغرابة ، فهو في شبابه ساقط الأسنان لا يحتفظ منها إلا باثنتين بالفك الأعلى ومثلهما بالفك الأسفل . ويمرّ نطقه لعشمة .

#### وصفه الكاتب فيقول :

« .. كان وجه الزين مستطيلاً ، نأى عظام الوجنتين والفكين ، وتحت العينين وجبهته بارزة مستديرة ، عيناه محترتان دائماً . محجراهما غائران مثل كبهين في وجهه ولم يكن على وجهه شعر إطلاقاً ، لم تكن له حواجب ولا أجناف ، وقد بلغ مبلغ الرجال وليدت له لحية أو شارب .. تحت هذا الوجه رقبة طويلة (من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزين « الزرافة » ) ، والرقبة تقف على كتفين قويين متبدلان على بقية الجسم في شكل مثلث .. الذراعان طويلتان كذراعى القرد . اليدين غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهى بأظافر مستطيلة حادة (فالزین لا يقط أظافره أبداً) . الصدر مجوف والظهر محدودب قليلاً ، والساقان دقيقتان طويلتان كساقى السكرى ، أما القدمان فقد كانتا مفرطتين عليهما آثار ندوب قديمة ، فالزین لا يحب لبس الأحذية » .

وهو نموذج يوجد في كل قرية من قرى الشمال بالسودان ، ويعمل المؤلف هذه الشخصية الغربية قطباً تدور حوله أحداث قصته ، تبعد عنه حيناً حتى تظن أنه اختفى من المسرح ثم تقترب جداً فإذا هو يشارك فيها ويوجه أحداثها ويضع حركتها . ولا يزال المؤلف يزيد في ملاحه كلما تحرك ويضيف إلى شخصيته أبعاداً جديدة كلما مضى في القصة .

وقد تبدو في خطوط هذه الشخصية بعض السمات المتخالفة أو المألوفة ، فيينا نراه درويشاً ، ظريفاً ، مهملاً في مظهره إذا نحن نراه مغرمًا بالجمال ، يتبع الفتيات الجميلات أين كن . أحب علوية بنت محبوب ، وعزة ابنة العمدة ، وفناء من البدو تدعى جلييلة ونعمة وغيرهن . ويقول المؤلف إنه « لا يجب إلا أروع الفتيات جمالا وأحسنهن أدبا ، وأحلاهن كلاما » .

وكان حب الزين لفتيات القرية غريباً ، لأنه كان يصدق في الاخلاص له ، يذنه وبين نفسه ، يوماً تتخذ الفتيات ضرباً من الذلي والتفكك ، وتتخذ الأمهات

وسيلة للدعاية لبنانهم كى تروج سوقهم فى الزواج . فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته كبوق يدعين به لبنانهم فى مجتمع محافظ تمجيب فيه البنات عن الفتيان ، أصبح الزين رسولاً للحب ، ينقل عطره من مكان إلى مكان .

وصورته الجسدية قد توخى بالضعف ، فالزواف يصفه بالنعاقة ، « فقد كان فى الثالثة عشرة والرابعة عشرة تحيلاً مريلاً كأنه عود يابس ، وكانت ساقاه تحيّلين لا تكادان تعلّقان حمله ، وعيناه فائرتان فى محجريهما . ولكنه مع ذلك يملك قوة بدنية تتورّح حين ينقل ، فلا يقوى عليه شاب من عمره .

وبينا هو يهوى الجبال والجيالات ، ويفرى بين ، ويسخر جهده وعرقه فى سبيل خدمة ذويهم ، ويستغل آباء الفتيات هذا الغرام ، لتسخيرهم فى العمل بالمنزل أو الحقل ، بينا هو يفعل هذا كله إفتناناً بالجبال والجيالات ، إذا به يتصل بشذاذ القرية من شوهتهم العاهات ، من الرجال والنساء .

وكانت للزين صداقات عديدة مع أشخاص يعتبرهم أهل البلد من الشواذ ، مثل عشانة الطرشاء ، وموسى الأعرج ، وبخيت الذى ولد مشوهاً ليست له شفة عليا وجنبه الأيسر مشلول .

ولكن صلته هؤلاء كانت صلة العطف ، والرحمة ، لأن المجتمع بالقرية لا يعطف عليهم ولا يرحمهم . بل يسخر من عاهاتهم ، ويتخذهم هزواً .

وكان الزين يحنو على هؤلاء القوم ، إذا رأى عشانة قادمة من الحقل وعلى رأسها حمل ثقيل من الحطب حمله عنها ، وهش لها وداعبها . كانت فتاة تخاف من كل أحد ، إذا صادفت امرأة أو رجلاً فى طريقها إرتعبت وفزعت كأنهم وحوش مفترسة ، ولكنها كانت تأنس للزين ، وتضحك له ضحكها البكاء المحزنة التى تشبه صياح الدجاج .

والزين بمد هذا كله « درويش » ، استغلت أمه صفات خلقه وخلقه وما فيهما من الغرابة ، والإتكال ، والعصر ، والحدود الذى يبلغ أحياناً حد البله ،

والاخلاق الذى يطعمه بطايع الصبية ، فلا تعد حركاته أو أصواته حدود وقار الرجولة .

فمرو إذا انفدل قفز من مكانه كالضفدعة واستلقى على بطنه وراح يضرب برجليه فى الهواء .

وحين يقام العرس فى بيت من بيوت القرية ، تفتش عن الزين فتجده إما مسخراً يعلل القلل والأزيار بالماء أو واقفاً فى منتصف الساحة عارى الصدر فى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعايشن ويعطينه من آن لآخر قطعاً من الطعام يعلل بها له ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نقيق الحمام .

ولم يكن الزين مستقر فى مكان بالقرية ، بل كان جواً ، لا تكل ساقاه من حمل جسده سيراً من أدنى القرية إلى أقصاها . ولم تكن أم الزين تبالى أين يقضى ليله ، فقد كان كروح قلق ليس له مستقر ، حيثما أقيم حفل عرس تجد الزين فى فريق الطلحة أو عند عرب القوز ، فى قبلى أو بحرى ، لا يحبسه برد ، ولا عاصفة تهب بالليل ، ولا النيل الطامى فى موسم فيضانه ، تلتقط أذنه بحساسية فادرة زغاريد النساء على بعد أميال فيضع ثوبه على كتفه ويهرول ، كأن شيئاً يحذره إلى مصدر الصوت ، وأحياناً يسطع النور فجأة من وراء كشيان الرمال حين تندو السيارات آتية من أم درمان فإذا شخص يحيل يحجب فى الرمل يحيل بحسه إلى الامام قليلاً وعيناه تنظران إلى الأرض بحث الخطى متجهاً شرقاً .

يرى الركاب الزين ، فيملكون أن ثمة حفل عرس فى طرف الحى ، فاما صاحوا به حين يرون عليه وأما أوقفوا السيارة ويحوشوا به ، وأحياناً يسير وراءه كوكبة منهم ، وتقرب زغاريد النساء ، وتضح معالمها ، ويستطيع الزين أن يميز النساء . أية امرأة زغردت . هم تبدو الانوار وتبدو أشباح مجتمعة تصعد وتنبط كأنها شياطين فى وادى الجن . ثم يظهر الغبار الذى تشيره أرجل الناس فى رقصها يتشبث بخيوط الضوء ، وفجأة ينشق الليل عن نداء يعرفه كل أحد

« عول يا أهل العرس ، يا ناس الرقيص . الزين جاكم ، وإذا الزين قد قفز كالقضاء واستقر في حلقة الرقص ، ويفور المكان فجأة فقد نفث فيه الزين طاقة جديدة . ومن بعيد يسمع المرء صيحاتهم يرحبون به : أبشر . أبشر صبابك عشرة ، وحين تموت أصوات النساء في حلوقهن ، وتحلق الأنوار ويترأوح الناس إلى دورهم قبيل طلوع الفجر يستد الزين رأسه إلى حجر أو إلى جذع شجرة ، ويتأم برهة نوماً خفيفاً كنوم الطير . »

وكان إذا ثارت تدفقت في عروقه قوة جبارة لا طاقة لأحد بها . وأهل البلد جميعاً يعرفون تلك القوة الرهيبة الجبارة ويهابونها . وأهل الزين يبتلون جديدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد . أنهم يرتعدون روعاً كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استغزه في الحقل أمسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش ، وطرح به ثم ألقاه ممشم العظام . وكيف أنه في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سقط من جذورها وكأها عود ذرة . كلهم يعلم أن في هذا الجسم الضاري قوة خارقة ليست في مقدور البشر .

وكانت أم الزين لما اجتمع لولدها من هذه العجائب والتعاقب التي لا تجتمع للإنسان تزوج أنه ولي من أولياء الله . وقوى هذا لدى الناس ما لاحظوه من صلة صداقة وود بينه وبين أحد رجال الصوفية الغرباء وأسمه « الحنين » ، وكان رجلاً صالحاً منقطعاً للعبادة ، يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ثم يحمل إبريقه و« صلاته » ويضرب مهاداً في الصحراء ، وينيب ستة أشهر ثم يعود ولا يدري أحد أين ذهب .

والزین بعد هذا ولأجل هذا يقع في نفوس أهل البلد موقفاً خاصاً ، يرون أنه ربما كان نبي الله الخضر ، أو لعله ملاك أنزله الله في هيكل آدمي ليرى ليعبر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجوف والسمت المضحك كصدر الزين وسنته . وبعضهم يقول : يمنع سره في أعنف خلقه .

وتتغير صورة الزين بأوجها بين العبث والحذر ، والجري وراء الأعراس



والأفراح، واللبس والضحك الجنون، والرقص المعربد، ومضاحكة النساء إلى مصاحبة العباد والزهاد الناسكين، والمطف على الضعفاء والمجاورين بمن مصاحبة الشذاذ الممزولين عن الحياة والناس إلى مرافقة أهل اليسار وشباب القرية المغلاء الناهين، والتجار وبجالتهم للسمر واللعب والتشاور في أحوال القرية وأهلها . شخصية غريبة ، ليست الإنسان العادى الذى تلقاه دائماً في القرية ولكنها مع ذلك شخصية أليفة إلى أهل القرى في شمال السودان ، قد لا تكون ملاعباً كلها متضمنة فيما يعرفون ويألفون ، ولكنها على أية حال ملامع ليست بعيدة كل البعد ولا غريبة كل الغرابة .

وهي شخصية واقعية أضاف إليها خيال الفانس لمساة فنية ليرز ما أراد لها أن تلعبه من دور في قصته ، وهي رمز يلف في طبائعه كثيراً من خبايا القرية السودانية في الشمال على منغاف النيل ، والتي تعيش حياتين ؛ حياة الدنيا والعمل والسكد الجمهد وبذل العرق في سبيل لقمة العيش الضيقة في تلك الانحاء الفقيرة ، التي تحمي على شريط ضيق من الأرض الخضراء على منغاف النيل تستظل بالنخيل وشجر الدوم من لفع الحروور . ويضرب الناس الأرض لتخرج نباتاً نزرأ تم ينتظرون بعده الفرج من الله . وحياة أخرى وراء هذه المظاهر اليومية الدنيوية فيها العقائد الثابتة ، والإيمان بالغيب وأسراره ، وبالفضاء ، والأولياء والكرامات والخوارق ، فالمنطق والمادة والمقل ، والقياس الثابت ليست كل شيء في هذه الدنيا .

وتدور الرواية حول حدث بسيط في ذاته هو : عرس الزين ، أى زواجه وقد أعلن في القرية أنه سيتزوج فتاة جميلة بفت رجل مرموق مقتدر من أهل القرية واسمها : نعمة . . ويلقى الناس جميعاً هذا الخبر في دهشة وسيرة . وهكذا تبدأ الرواية بهذا التساؤل بين النساء الذى يجمع العجب والإنكار .

وتتجلى مقدرة الكاتب في أنه يفاجيء القارىء بهذا التساؤل . ثم يشده شيئاً فشيئاً إلى كشف أسبابه في إلماطة الثام عن شخصية الزين نفسه الذى قالت عنه حليلة بائمة اللبن لأمنة إحدى فتيات القرية :

سمعت الخبر؟ الزين مو داير يمرض .

وكاد الوعاء يسقط من يدي آمنة . واستفكت حليلة أشفالها بالنأ ففتشتها الآن .  
ويجري هذا التساؤل على السنة نماذج أخرى من أهل القرية . على لسان  
تلاميذ المدرسة الوسطى ، والناس في السوق وأمام الدكاكين ... وهكذا .

ويجري بعض الرواية حيناً هادئاً حدود الحياة نفسها في تلك الأعمار ، ثم ما  
يلبث الفاص أن يعرض أثناء مسيرة القصة ، وتواتر بعض مشاهد القرية ،  
طبيعتها ، وأهلها ، ويجري الحياة فيها ، وعقائدها ، وجوانب الصراع الظاهر  
والمستتر .

وترى فيها لمحات من الحياة السودانية في الحضر والقرى والبادية . وتلص  
عادات الناس في حياتهم اليومية في العمل والراحة والطعام والشراب ، والأفراح  
والأحزان وما يؤمنون به في الدين وما يشوب عقيدة عامتهم من الخرافات ،  
وما يحاوله المتعلمون من نفى تلك الشوائب عن أرواحهم .

وترى نماذج من الناس في شخصيات القصة العديدة ، بعضها يستمر مصاحباً  
الزين ولا ترى منه سوى ملامح صغيرة لا تكاد تبين ، وبعض يكشف عن جوانب  
واضحة مبينة متكررة في كل مجتمع .

وأهم شخصيات القصة من الرجال بعد الزين ، الشيخ ، الحنين ، الرجل  
الصفوف المتجول الذي يعتقد الناس في القرية أنه الحضر ولي الله . والذي وعد  
الزين ، بالزواج من أجل بنات القرية وتحقق هذا الوعد في زواجه من « نعمة »  
وهو الذي خلص أحد شباب القرية الأثرياء من قبضة الزين ، وقد كاد يقتله ، فتمت  
على يديه لهذا السبب توبته وصلاحه .

والشيخ ، الحنين ، شخصية مألوفة في المجتمع السوداني إلى الآن ، فرجال  
الصفوف فيه ، وخاصة في القرى النائية ، وبين أهل البادية يلاقون أجل التقدير ،  
ولا يزال الإيمان بمعجزاتهم ، وكراماتهم يسيطر على عقول كثير منهم .

ورجال الصوفية يمثلون الدين في تلك الأثناء . وليس شيوخ العلم ، فإني إن الناس تكون عن طريقهم ، وأكثر أهل السودان أتباع طريقة .

« ونعمة » الفتاة التي تزوجها الزين هي بطة القصة ، وهي فتاة حلوة ، وقورة المحيا قوية الشخصية ، متعلمة تحفظ بعض سور القرآن ، وتعرف القراءة والكتابة ، وكانت تحفظ القرآن بنهم وتتلذذ بتلاوته ، وتعجبها آيات معيته منه نزل على قلبها كالخبر السار ، فكانت تؤمر بما حفظته سورة الرحمن ، وسورة مريم ويؤد القصص ، وتشعر بقلبها يعقره الحزن وهي تقرأ عن أيوب ، وتشعر بنشوة عظيمة حين تصل إلى الآية « وآتيناه أهله ومثلهم معه رحمة من عندنا » وتتخيل رحمة امرأة راتمة الحسن متفانية في خدمة زوجها ، وتتمنى لو أن أهلها أسموها رحمة . كانت تعلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام فيها ذلك الإحساس الغريب الذي تحسه حين تقرأ سورة مريم .

ولشأت « نعمة » طفلة وقورة ، محور شخصيتها الشعور بالمسؤولية ، تشارك أمها أعباء البيت ، وتناقشها كل شيء ، وتحدث إلى أبيها حديثاً ناضجاً جريئاً يذهله في بعض الأحيان .

كان أخوها الذي يكبرها بعامين يحثها على مواصلة التعلم في المدارس ، يقول لها : يمكن تبقى دكتورة ولا محامية ، ولكننا لم تكن تؤمن بذلك النوع من التعلم . تقول لأخيها وعلى وجهها ذلك الفناح الكثيف من الوقار : التعلم في المدارس كله طرطشة ، كفاية القراءة والكتابة ومعرفة القرآن وفرايض الصلاة .

ويضحك أخوها ويقول : يا كريمي ود حلال يمسك ، وتفك من حججك . أفراد أسرهما يقولون لها هذا مع إحساس بالخوف : فهم يدركون أن هذه الفتاة الغاضبة العيّن ، الوقورة المحيا تنضم صدرها على أمر تخفيه عنهم .

ولما بلغت السادسة عشرة بدأت أمها تتحدث عن الفتيان الذين يصلحون أزواجاً لها : الغنى والمتعلم والوسيم ، والذي أمه وأبوه يصلحان أصهاراً . ولكن نعمة تهر كتفها ولا تقول شيئاً .

ونقدين هذا التناقض بين شخصيتي « الزين » و « نعمة » ، اللتين يجمع بينهما الكاتب ويؤلف قلبهما بالزواج .

وتقوم عقدة القصة على هذا الجمع بين النقيضين ، والتألف من الشيتين ، ويحاول القاص أن يفتح قارئة بإمكان هذا الجمع ، بما يكشف عنه في باطن شخصية « الزين » من خير وقوة ودين ، وما تاصل في نفس نعمة من إيمان غيبي عميق تبعه إحساس غفي بالضعحية ، رأتها في الزواج بالزين . فهو في النهاية ليس زواجاً عادياً يجمع بين رجل وامرأة ؛ إنما هو زواج تدفع إليه أسرار غيبية ، وببشر به صوفي من رجال الله . وينتهي إليه الزين بعد تقلب قلبه بين فتيات كثيرات ، وهوى عارض يذهب كلما ذهبت صاحبتة إلى غيره . وهو زواج جبري جاء بقضاء الله .

وقد يرى بعض قراء هذه القصة رمزاً ، « فالزين » اسم البطل ، وهو اسم يرمز لمعاني الصلاح والجمال وحسن الخلق ، وحنده « الشين » ويجمع معاني القبح والفساد وسوء الخلق . و « نعمة » أيضاً اسم الخير الذي ينعم به الله على الناس فحين يقترن الزين إلى النعمة ينشر الخير جناحه على الناس .

وربما لم تطرأ هذه المعاني على ذهن مؤلفها أو عقله ووعيه وهو يكتب قصته ، لكن لاشك أن عقله الباطن أملى عليه ذلك ، وهو يحدد ذكرياته في غربته ، وينظر إلى وطنه من بعيد ، فيراه وطن الخير والمحبة والسلام والإيمان . حيث يستظل الناس بظل ظليل من السمادة والرضا رغم الفقر والتأخر . على عكس ما يراه في غربته من تقدم حضارى يشق نفوس الناس فيه على الرغم من مظاهر النعمة المادية .

« سيف الدين » الشاب الثرى ابن الصائغ ، الذي كان يمثل الاستهتار والعبث الماكن في القرية ، والذي كاد أن يفنك به « الزين » مرة أمام دكان سعيد بالقرية لولا أن تداركه الشيخ « الحنين » . وبعدها تغيرت حياته وانقلبت ، فعاد خيراً ، تائباً ، يصلى الفرائض في أوقاتها .

يصوره الكاتب فيقول :

« لشأ سيف الدين ولدأ واحداً بين خمس بنات ، تدله أمه ، ويدله أبوه وتدله أخواته الخمس ، فكان لا بد أن يفيد ، أو كما يقول أهل البلد كان لا بد أن ينشأ هشا رخوآ ، كالشجيرة التي تنمو في ظل شجرة أكبر منها ، لا تتعرض للرياح ولا ترى ضوء الشمس . ومات أبوه وفي حلقه غصّة مريرة منه لأنه أنفق عليه مالا كثيراً لكي يتعلم ، فلم يفلح ، وأنشأ له متجرآ في البلد فأفلس في شهر ، ثم ألحقه بورشة ليتعلم الصناعة فهرب ، وبعد لآى ووساطة وتشفع نجح في تعيينه موظفا صغيرا في الحكومة لكنه يتعلم كيف يعتمد على نفسه ؛ لكن لم تحض أشهر حتى جاءت له الأنباء تترى من أفواه الأعداء والأصدقاء ، من الشامتين والمشفقين على السواء أن ابنه يبيت ليله كله في نخارة ولا يرى المكتب إلا مرة أو مرتين في الأسبوع وأن رؤسائه أنذروه مرارا وهددوا بفصله من العمل . »

وفصل من عمله وجاء إلى القرية ليظل عاطلا ، لا عمل له إلا الفسق والمجون ثم أنه تورط في الجريمة . ونفى من القرية ليظل « ضائما » بين الخرطوم وبورسودان وبعض مدن السودان الأخرى .

ومات أبوه الصانع على مصلاته بعد أن صلى التراويح . وكان رجلا طيباً فأتت ميتة كل الرجال الطيبين في شهر رمضان في الثلث الأخير منه وهو الثلث الأكثر بركة على مصلاته . »

وجاء الابن سيف الدين في هيئة غريبة استنكرها أهل القرية . ووضع يده على مال أبيه وعاش عيشة مستهترة يبدد المال الذي ورثه . وكان في سفر متواصل مرة في الشرق ومرة في الغرب . يقضى شهرا في الخرطوم وشهرا في القاهرة وشهرا في أسمرآ . لا يبقى البلد إلا ليبيع أرضا أو يتخلص من ثمر . كان نوعا من الناس لم يعرفه أهل البلد في حياتهم . يخافونه كما يخافى المريض بالجذام .

واستمر سيف الدين في غيه حتى حدث الصدام بينه وبين الزين ، في عرس أخت سيف الدين حيث ضرب سيف الدين الزين ضربة شجّت رأسه وذهب

يسببها إلى المستشفى . ولما شفى ومضت الأيام ، والتقى الزين بفرجه مرة أخرى أمسك به وكاد يودى بحياته لولا الحنين .

وعند ذلك الحين تغيرت شخصية سيف الدين ، وانقلبت رأساً على عقب فأصبح ديناً خيراً يحب الناس ويحبونه .

ولعل هذه الشخصية ترمز للشعر الذي يسلم قيادته للخير بعد صراع مرير حتى تبقى الحياة .

ثم تأتي بعد ذلك الشخصيات الثانوية من رجال القرية ونسائها على اختلاف درجاتهم .

وأسلوب الكاتب واضح سول يعتمد على الاقطاعات السريعة الدالة ، ولا يجرى على طريقة كثير من كتاب القصة في السودان . من الميل إلى السرد ، بل اتجه إلى طريقة السرد المتصل ، أى ربط الأحداث في تسلسل ، إنما يورد الحدث ، ثم يقطع ليورد إليه من جديد فزيده لمحة ، ويضيف إليه لمسة ، كذا لا يميل إلى التفصيل في الجزئيات إلا بما تقتضيه الضرورة وإن كان يخرج أحياناً إلى الأسلوب المباشر العادى قليل الغور .

ويغلب عليه اللغة الفصحى ، وإن كان يستخدم اللهجة العامية الدارجة في شمال السودان في الحوار وهو قليل ، وأهل الشالية يميلون إلى الكسري فيقولون مثلاً فى كده كدى . وفى بقا بقى ... أنا عارفك مستبيل والد رب الدرب وفى عرس . عرس . وإستخدام حرف النداء بحذف الياء فيقولون آزول ، مثلاً بدلاً من يازول أى يارجل .

ويستخدم العامية في أثناء الكلام للتعبير عن بعض المصطلحات ، أولاً لإختفاء جو الواقع .

ويحاول أن يجرى العامية المفرقة على ألسنة العوام ، ويجرى بعض الكتابات الفصيحة على لسان المتعلمين كناظر المدرسة ، فلم يكن يستعمل في كلمة لفظة زول كبقية أهل البلد بل يقول رجل .

وكذلك كان الشيخ على ، وعبد الصمد يجاريانه في استخدام الالفاظ الفصحى  
وقد يستخدم الشيخ على بعض الكلمات الانجليزية في حديثه ، تباها مثل سكند هاند ،  
ومضمون القصة واضح تفسيره غير طم ، وتتجمع حوله ، وهو تضامن  
أهل القرية وإن اختلفوا ، واخافهم وإن تمادوا وتصارعوا ، ونسيانهم خلافتهم  
أمام الصالح المشترك والخير العام .

وكان الكاتب يريد أن يقول إن الحياة الإنسانية الصافية في تلك القرية حيث  
تتوحد الروحانية والمبادئ والقيم الرفيعة التي افتقدتها المدينة ، وضياعها الغرب حين  
أغرق الشرق العربي الاسلامي في حضارته المادية ، وأسرف على نفسه في ابتعاده عن  
روح الإنسانية ، والقيم الروحانية الغيبية التي ربطت الإنسان بالسما منذ الأبد .

### موسم الهجرة إلى الشمال

يخرج الطيب صالح في هذه القصة عن الشكل التقليدي ، السرد ، إلى طريقة القصة الحديثة ، فيض الوعي ، . والقصة من حيث الموضوع ليست جديدة ، لأنها حكاية الشاب الشرقي الذي يذهب إلى أوروبا للعلم فيخوض هناك تجارب الحياة وأثرها لديه . وأعمقها عملا في نفسه تجارب الجنس مع المرأة الأوروبية .  
هالج هذا المرحوح كثير من كتابنا وشعرائنا ، وظهر من القصص والتراجم الذاتية لكبار الأدباء : عمفور من الشرق ، لتوفيق الحكيم ، وقصة الحى الثرى . لسبيل أدريس .

والطيب صالح يعالج القضية من وجهة نظر مغايرة ، كما يبنى الحكاية بناءً جديداً . والقصة في الحقيقة قصتان متداخلتان ، قصة المؤلف نفسه يرويها على لسانه . وهو شاب سوداني مثقف ، عاد من إنجلترا إلى قريته في المديرية الشمالية بالسودان ، حيث تدور وقائع القصة الأولى وبعض وقائع الثانية .

والثانية قصة شاب مثقف آخر ، مصطفى سعيد ، قضى سنوات في أوروبا للتعليم ، والتقى بعدد من نساء الإنجليز وفتياتهم وكانت له معهن أحداث ، يلتقى فيها الجنس بالرغبة في الانتقام فيقتل بيده غريماته ، أو يسوقهن إلى الموت بأيديهن منتحرات ، ولكن واحدة منهن لم تكن سهلة طبيعة ، عذبة وتمتعت ، وحمل لها الحب ، أو قل الرغبة في الحصول عليها رغم هذا التمتع ، بل إن تمتعها زاده إصراراً ولما حصل عليها وتزوجها انتقم وقتلها .

شعور غريب كان يحشيه على الانتقام بالجنس والقتل من فتيات التاييز ، هو التائر بلده لاحتلال أبناء التاييز لها وإذلالهم لابنائها ، فحمل سلاحه إلى لندن ليفزوم في عقر دارهم . .

ويعود مصطفى سعيد إلى السودان موظفاً بالإدارة الإنجليزية ، ثم يستعفى ، فيأتى إلى بلد المؤلف تلك القرية الشمالية ، وهو غريب عنها ، فيتزوج من إحدى فتيات الجيلات ، حسنة ، ، ويختلط بأهل القرية ويعيش معهم حياتهم فيجسبهم



ويحبونه ، ويلتقي به المؤلف فيسرعى انتباهه لأنه غريب ، ويلتقي الانسان  
ومن هنا تلحم القصتان قصة « مصطفى سعيد » ، وه المؤلف ، أو قل تبدأ  
قصة مصطفى سعيد يلتقي بها إلى المؤلف، يتحدث عن حياته في لندن ، ويشارك  
المؤلف في بقية القصة على مسرح أحداثها في القرية .

ويسرع نبض القصة وتنمأق الأحداث ، يقترب المؤلف من مصطفى سعيد ،  
ويتزجان روحا ، ويتعرف المؤلف على زوجة مصطفى الشابة الجميلة ( حسنة ) ،  
ويتخفى مصطفى سعيد فجأة في النيل غرقا وهكذا ينشئ غامضا كآظم في هذه  
القرية غريسا ، وكأنه شخصية أسطورية ... ويعمل المؤلف عباء على كاهله  
ويتم القصة .

تحمل زوج مصطفى المؤلف حبا ... وهو في أعماقة يحمل لها هذا الحب ،  
لكنه يتردد في الزواج منها ، ويتقدم أحد رجال القرية من اتخذوا من الزواج  
هواية لارضاء رغباتهم: «ودالريس» الرجل مسن مزواج ... يأتي إلا أن يدور  
شابا ، وأن يتظاهر بالقدره على النساء ... والزواج الشاب لا تريد أن تساق إلى  
رجل لا تحبه لجرد رغبته في قضاء رغباته وتحقيق هوايته في الجنس ... حتى رغم  
ما يملك من مال ، ورغم حاجتها إلى رجل وهي الأرملة الشابة مطمع الانظار  
والرغبات ... ومدار القيل والقال ...

ويتنبيب المؤلف عن القرية إلى الخرطوم زمنا ، ثم يعود فإذا عاتمة المساء .  
يعنطر والد الأرملة ابنته إلى الزواج وكذا إجماع أهل القرية ، ويدخل «ودالريس»  
به « حسنة بنت محمود » الأرملة الشابة رغما عنها فتنتقم منه بقتله ولم ينل منها ...  
تلك هي الحكاية ... لكن القصة تجري في موجات متناغمة ، تحملك هيئة  
كأنها شراع يجرى على مياه النيل السمراء ، يخفق بك مبحرأ إلى الشال فتهب رياح  
الصقيع من بلاد الانجليز ، ويسوق بك جنوبا فتحملك نسائته الدافئة إلى أرض  
السودان ...

يبدأ القصة بقوله :

عدت إلى أهل ياسادقي بد غيبة طويلة . سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أنتم في أوروبا . تعلمت الكثير ، وغاب عن الكثير ، لكن تلك قصة أخرى . المم أنى عدت وبني شوق عظيم إلى أهل في تلك القرية الصغيرة عند منحني النيل . سبعة أعوام وأنا أحسن اليوم ، وأحلم بهم ، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائما بينهم .

ويختلط بأهل القرية ويعيش بين أهله وبينهم حياة هادئة رتيبة . . يلتقي بمصطفى سعيد : . فجأة تذكرت وجهها رأيته بين المستقبليين ، لم أعرفه . سألتهم عنه ، ووصفته لهم : رجل ربة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلا ، شعر رأسه كثيف مبيض ، ليست له لحية ، وشاربه أصفر قليلا من غوارب الرجال في البلد . . رجل وسيم .

وجاء مصطفى يحمل هدية : . فخلوت بنفسى ، سمعت نحتة خارج البيت ، فقممت ، فإذا هو مصطفى يحمل بطيخة كبيرة ، وزنبلا مملوءا برتقالا . وأمله رأى الدهشة على وجهي فقال :

— أرجو ألا أكون أيقظتك من نوم . ولكنني قلت أجيتك بعينة من ثمر الحقل تذوقه ، كذلك أحب أن أتمرق إليت . وقت الظهيرة ليس وقت زيارة . أعلرفي .

ولم يقب عن أدبه الجم ، فأهل بلدنا لا يبالغون بعبارة الجمالة . . . دقت النظر في وجهه وهو مطرق . إنه رجل وسيم دون شك ، وجبته عريضة رحية ، وحاجباه متباعدان يقومان أهلة فوق عينييه ، ورأسه بشعره الفزير الأشيب متناسق تماما مع رقبته وكففيه ، وأنفه خاد ، منخاراه مليتان بالشعر ، ولما رفع وجهه أثناء الحديث نظرت إلى فمه وعينييه ، فأحسست بالمزيج الغريب من القوة والضعف في وجه الرجل . وكان فمه رخو ، وكأنت عيناها تاعبتين تجملان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة . ويتحدث بهدوء ولكن صوته واضح قاطع . حين يسكن وجهه يقوى . وحين يضحك يظلم الضعف

غسل القوة . ونظرت إلى ذراعيه ، فكانتا قويتين ، عروقهما نافرة ، لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة . حين يصل النمل اليهما بعد تأمل الذراع واليد تحس بقننة كأنك إنحدرت من الجبل إلى الوادي (١) .

ويخبره مصطفى أنه غريب عن البلد من الخرطوم :

« كنت في الخرطوم أعمل في التجارة ثم لأسباب عديدة قررت أن أتحول للزراعة . كنت طول حياتي أشتاق للاستقرار في هذا الجزء من القطر ، لا أعلم السبب ، وركبت الباخرة وأنا لا أعلم وجهي . ولما رست في هذا البلد أعجبتني حياته ، وهجس هاجس في قلبي : هذا هو المكان . وهكذا كان (٢) . »

وتعددت لقاءات المؤلف بـ مصطفى في مدى شهرين قضاهما أجازة بالبلد . ثم تحرك الأحداث بقاء خاص بين المؤلف و مصطفى يحدث فيه الإفضاء . — يفضي بـ قصته في مجلس شراب بعد أن لعبت الخمر برأسه : . . . ثم فجأة سمعته يتلو شعرا إنكليزيا بصوت واضح ونطق سليم . . . . وتدعو المفاجأة المؤلف إلى أن يتعرف على قصة مصطفى . فيعرض هذا ثم يفضي إليه :

« سأقول لك كلاما لم أقله لأحد من قبل . . . »

« إنها قصة طويلة . . . لكنني إن أقول لك كل شيء . . . وبعض التفاصيل إن تمك كثيرا . . . وخلال هذا الإفضاء يعود بنا إلى طفولته ، فنراها طفولة طليقة ، ذكية حرة لا تتقيد بشيء . »

« .. لعلي كنت مخلوقا غريبا .. أو لعل أمي كانت غريبة . لا أدري . لم يكن يتحدث كثيرا .. »

و كنت أحس إحساسا دافعا بأنني حر . . . بأنه ليس ثمرة مخلوق ، أب أو أم يرطني كالوئد إلى بقعة معينة ومحيط معين . . . منذ صغري كنت أحس أنني مختلف . أفقد أنني لست كبقية الأطفال في سنّ ، لا أناثر بشيء ، لا أبكي إذا

(١) موسم الهجرة إلى الشمال طبع دار العودة بيروت - الطبعة الثانية ١٩٦٩

(٢) القصة صفحة ١١ .

ضربت ، لا أفرح إذا أتني على المدرس في الفصل ، لا أنألم لما يتألم له الباقون  
كنت مثل شيء مكور من المطاط تلقيه في المساء فلا يتسل ، ترميه على الأرض  
فيقفز ..

ويقول في ذكائه :

.. وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب  
والفهم .. عتلى كأنه مسددة حادة تقطع في برود وفعالية .. لم أبال بدهشة  
المعلمين إعجاب رفقاى أو حسدهم .. كان المعلمون ينظرون إلى وكأننى معجزة ..  
وبدأ التلاميذ يطلبون ودى .. ولكننى كنت مشغولا بهذه الآلة العجيبة التى  
أتيجت لى .. وكنت باردا كحفل جليد .. لا يوجد فى العالم شيء يهزنى ..

ويتم الطفل تعليمه فى الخرطوم ويسافر إلى مصر ويدخل مدرسة ثانوية  
بالقاهرة .. وهناك يلتقى بمستر روبنسن وزوجته .. وتبدأ الحلقة الأولى من  
سلسلة مغامراته الساتية .. وفى لقاء بحطة القاهرة :

.. قدمنى إلى زوجته ، وفجأة أحسست بذراعى المرأة تطوقانى وبشفتيهما على  
صدري ... ورائحة جسمها رائحة أوروبية غريبة تدغدغ أبنى ، وصدورها يلامس  
صدري ... شعرت وأنا الصبي ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها  
من قبل فى حياتى ، وأحسست أن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه  
بعمى امرأة أوروبية مثل مسز روبنسن تماما (١).

وغادر القاهرة إلى لندن .. كان كل هوى أن أصل إلى لندن ، جبلا آخر  
أكبر من القاهرة ، لا أدري كم ليلة أمكث عنده .. كان سلاحى هذه المدينة  
الحادة فى حجمتى ، وفى صدري إحساس بارد جامد ..

ويصل إلى لندن إلى عالم جين موريس إحدى ضحاياها ..  
وحياته قبل لقاء جين موريس حافلة بالفساد ، آن همد ، وشيلا جرينوود ،  
وايزابيلا سيمور ... وكلهن ضحاياها ..

(١) موسم الهجرة ص ٢٩ .

ولكن جين موريس تظل بميدة عنه ويحاردها .. لبثت أطاردها ثلاثة أعوام ، كل يوم يزداد وتر القوس توترا ، قرني مملوء هواء ، وقوافل ظمأى ، والسراب يلعب أمامي في مشاةة الشوق ، وقد تحدد مرمى الدم ولا مقر من وقروح المأساة ، (١) .

ويتزوج جين موريس وتكون غرفة نومه ميدان صراع .

وتختلط الصور والأحداث وتتلاقى في هذه المرحلة من القصة الرموز بالحقائق ، الماضي بالحاضر ، صورة جين موريس بصور غيرها من سبقها ، ويفرز وعيه في تيار متدفق أخلاطا من الأحاسيس والصور ... تنتقل من غدغه إلى قاعة المحاكاة ، إلى غدغه مع واحدة ثم يرتد إلى الحوار بين القضاة والمحلفين ومحاميه ...

وأعتبر هذا الفصل في القصة قتها الفنية ، أو الذروة التي يدور حولها الموج ، يقصدها ليرتد عنها . منها يصدر وإليها يؤول طوال القصة .

وتعود القصة في الفصل الثالث إلى القرية ، مع المؤلف وحياته بين أهلها يعرض صور هذه الحياة بين هموم العمل وغلوات الجنس وأحاديثه .

وفي هذا الفصل يموت مصطفى سعيد غرقا ، فتنتهي حياته القرية نهاية غريبة ، ويبدأ الفصل بحادث النرق . لكن قصة مصطفى سعيد لا تنتهي ، إنه يعطى على المؤلف من كل مكان ، من حيث لا يحتسب ، ومن حيث لا يظن ، وكأنه مارد أو جن يفتحم عليه خلواته ... يذكره به مأمور سابق بالقطار ويرى جانباً من قصته ، ومحاتر بالجامعة . ، ومعجوب صديقه بالقرية ، وهو في القرية يذكره ... تذكره به بحالسه ورفاقه ، بينه ... في كل أجازة يدممه طيف مصطفى ، ي يد أن يفساد لكن هيئات ...

لم يمض مصطفى سعيد . بالنسبة إليه ، لقد اختفى في مخيلته ووجدانه ، لقد

إمتزج به. غاب عن دنيا الواقع ، وحل المؤلف محله ... مات مصطفى ليتم المؤلف قصته ، أخذ مكانه بوصيته ... أحب أرملة ، حسنة بنت محمود ، وأحبته ، ورغبت عن الزواج من أى رجل ، وتمنت الزواج منه وحده ... والأولاد ولدان إعتادا عليه ، وصار لهما ولدا ...

وتتقد الأحداث في دنياه الجديدة ، حين يبدي « ود الرئيس » الرجل المزواج بقرينه رغبتة في الزواج من حسنة ، وترفض ، فيفادر البلد إلى الخرطوم ، ليضطر إلى العودة من جديد بعد مقتل ود الرئيس وانتحار حسنة في ليلة الزواج ...

وفي ختام حلقات القصة ، أو الأسطورة ، يفتح المؤلف آخر مخازن الذكريات ، حجرة مغلقة دفن فيها أسرار مصطفى سعيد ...

ويدلف من باب حجرة الأسرار وتتابع المشاهد ... كل يلقي ظلا أو ضوءا على ما مر من مشاهد أسطورة مصطفى سعيد :

« المفتاح في جيبي وغريبي في الداخل » على وجهه سعادة شيطانية لاشك ؟ أنا الوصي والعاشق والغريم ... أدبرت المفتاح في الباب ، فافتتح دون مشقة . استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة ... انى أعرف هذه الرائحة ... رائحة الصندل والند ... وتحسست الطريق بأطراف أصابعي ... أوقدت ثقابا ... وقع الضوء على عيني كوقع الانفجار ... وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه . أعرفه ولكننى لم أعد أذكره . وخطوت نحوه في حقد . لأنه غريبي مصطفى سعيد ... ووجدتني أقف أمام نفسى وجها لوجه . هذا ليس مصطفى سعيد ... إنها صورتى تعبس في وجهى من مرآة ... اختفت الصورة فجأة وجلست في الظلام زمنا ... » (١)

ويطوف أرجاء حجرة الأسرار في الظلام ويتقرى بقية قصة مصطفى سعيد في صور ومذكرات ، وقصاصات ورق وجرائد قديمة هنا وهناك ، في هذا

المكان الذي أراد به أن يخلق جواً أوروبياً في قرية بالسودان؛ مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوآن بقماش من الحرير المشجر... والصور... مصطفى سعيد لم يترك لحظة تمر إلا وسجلها للذكرى والتاريخ... وصور صواحيه : شيلاجر ينوود، وايزابيلا سيمور، وآرت همتد، وجين موريس ولكن صورتها تختلف عن صور الباقيات، كانت صورهن فوتوغرافية وصورتها كما صورها هو لنفسه كإرائها عيناه... وجه مستطيل لامرأة واسعة العينين حاجبهاها ينمقدان فوقهما. الأنف يميل إلى الكبير، والفم يميل إلى الاتساع، والتعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات. تعبير رهيب غير. الشفتان الرقيقتان مطبقتان كأنها تمض أسنانها، والفك مائل إلى الأمام بكبرياء. هل التعبير في العينين غضب أم ابتسام؟ وثمة شيء شبيه برف على الوجه كله. هذه إذن هي العنقاء التي أفرست الغول... كانت ماجة بالقول والفعل لا تتورع عن فعل أي شيء... .

أقد أحبها وطاردها ثم ملئت الطراد فتزوجها، ثم قلبها في ليلة سعادة، ساعة نشوة يختج دسه بين يديها.

وينتهي طواف المؤلف في حجرة الأمرار بقصة جين موريس، ومقلتها على الفراش يختج مصطفى... ويختم القصة بهذا الفصل الأخير وهو يستحم في نهر النيل تماماً كما فعل مصطفى سعيد، ويشده التيار ويدور به ويخيل إليه أنه سيفرق:

... كنت أحس بقوة النهر الهدامة تشدني إلى أسفل وبالتيار يدفعني إلى الشاطئ. الجنون في زاوية منحنية... إن عاجلاً أو آجلاً ستشدني فوق النهر إلى القاع. وفي حالة من اليأس رأيت أسراباً من القطا متجهة شمالاً... هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم هجرة؟... وأحسست أنني أستسلم لقوى النهر الهدامة... وفي اللحظة عينها لمع ضوء حاد كأنه لمع برق.

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها لمحت السماء تبعد وتقترب  
والشاطئ يعلو ويهبط ... وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة . لم تكن  
بمجرد رغبة . كانت جوعا . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من  
الكابوس ...

وتنتهى القصة بخروجه من الكابوس ناجياً يضع قدميه على شط الحياة ...

.....

وبعد ، فإن قصة موسم الهجرة إلى الشمال حلماً ، أم أسطورة مسافر ، أم هذا  
وذاك ... على أية حال فإن بناءها وأسلوبها نجحاً في أن يشد القارىء إليها . لم يعتمد  
الكاتب أسلوب السرد المباشر القائم على تسلسل أحداث . واتجه بها إلى طريقة  
كتاب القصة الحديثة والمعاصرة أمثال آلان جرينيه وأمثاله . القصة في ذهن  
الإنسان هي حلم . حلم حقيقة أو حلم يقظة ، سيان ، يحتلظ فيها الواقع بالذكر  
والخواطر ... والحقيقة بالخيال .

الواقع هنا هو المؤلف بشخصية راوى القصة الطيب صالح . وميدانها بلده ،  
تلك القرية في شمال السودان على ضفاف النيل تحفها غابة النخيل ... وأهلها ومواطنوه  
أمه وجدده ، وصديقه محبوب وود الرئيس ، وبنت محبوب ، ... وبجالس القرية  
وعاداتها . وتقاليدها . وحياتها اليومية ...

والخيال مصطفى سعيد وحياته الماضية في لندن بين بنات التاييز ...  
ومغامراته ... ورحلته أو غربته ذلك غير المستقر ، دائماً مسرباً بميره ، أو  
راكباً شراعاً .

وافق في أسلوبه طبيعة موضوعه بشقيه الحقيقة والخيال ، فهو واقعي حين  
يصور حياة القرية حياة اليقظة ، وهو رمزي شاعري حين يمرض لأحداث  
مصطفى سعيد الأسطورة ... يشوبه عند ذلك الفموض ويملئ في جو غريب ،  
وهو يمد للقارىء في كل نقلة من الواقع إلى الخيال بمدخل مشير ... وأولها  
القضاء الغريب مع شخصية مصطفى وحيدا في الظهيرة ... وإفشاء مصطفى  
بأطراف من قصته ... بعد أن شردت من لسانه عبارات شجذت خيال



الراوى ... وتنتهى المداخل المشيرة بالخطوط الاخيرة للقصة أو أسطورة مصطفى في حجرة الاسرار ...

ويدخل على القارىء يوم كبير حين يفصل بين شخصية مصطفى والراوى، إلا أنه لا يدعه .. بل لا يزال يعاوده من حين لآخر ليربط بينهما حتى يرى الراوى نفسه في المرأة في حجرة الاسرار فإذا هو نفسه مصطفى .. ثم يصحون الكابوس أو الحلم المزعج وهو يحاهد الفرق في النيل ويرى الطيور المهاجرة الى الشمال .. ويربط لاشك في ذهن القارىء بين اختفاء مصطفى من قبل في النيل غرقا ... فلم يعثر عليه وبين هذا الختام .

والقصة لا تتم ببناء شخصيات سوى شخصية مصطفى سعيد ، وإن كانت البطولات والابطال تظهر وتختفى لدور في فلسفه ولتصور الوسط الذى يحى فيه ، أو تحى فيه حقيقة مؤلف القصة الطيب صالح .

وقد نلتقى في صفحات القصة بصراعات الجنس الحادة ، لكنها تأتى وتروح ، تلعب دورها في الإثارة وشبه قوى القارىء . وتنساق مع موج الأحداث لتصنع معها عنصراً من عناصرها الأساسية ، بل لعل الجنس هو الصورة المارية للصراع الذى عاشه مصطفى سعيد ، أو الطيب صالح في بلاد الانجليز في القربة ... والقربة والجنس متلازمان ... كل غريب يفكر في الجنس ... يبحث فيه عن السوى أو يحقق فيه ذاته .

وغربنا يحمل سلاحه إلى بلاد الانجليز لينتقم منهم في بناتهم ...

وماذا يريد الطيب صالح أن يقول ؟ أصبح أن الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان إلا دمر أحدهما الآخر ... والرجل الشرقى مهما تقرب فإنه لا بد يوماً راجع إلى أصله وبلده بدافع حنين خفى يطن في عروقه يسوقه إلى الارض والعين الذى نشأ فيه ... حنين أبدي إلى حيث خرج الإنسان يعود كما تعود الطيور المهاجرة .

التيع المرآبي بكر خالد : رواية سودانية .  
وإذا كان الطابع الرومانتيكي يمازج رواية « عرس الزين » ، فإن «التيع المرآبي بكر خالد تعتمد الواقعية أسلوباً وروحاً ومضموناً .

وجو القصة العام هو المجتمع السوداني المثقف في مدينة الخرطوم العاصمة ، في سنوات الحكم العسكري الذي استمر من نوفمبر سنة ١٩٥٨ إلى أكتوبر سنة ١٩٦٤ حيث قضت عليه الثورة الشعبية التي قادتها عناصر اشتراكية من الشباب المثقف الذي آمن بحتمية التغيير الثوري والذي تأثر في قراءاته بالاتجاهات الاشتراكية في العالم الغربي والشرقي وخاصة بالثورة الاشتراكية في روسيا ، والثورة المصرية .

وتعكس القصة الأوضاع السائدة في سنوات الحكم العسكري من تسلط الشركات الأجنبية وتقليل رءوس الأموال والمصالح الاستعمارية عن طريق الشركات والمعونات والبرامج المزيفة التي كانت تنمو على الناس وتشترى ضمائرهم ، وتجعل منهم عملاء سليبيين يعملون في خدمة المصالح الاستعمارية .

ويختار المؤلف جماعة من شباب الموظفين في إحدى الشركات ، بعضهم رجال والآخر من النساء المتطلعات . وبين هؤلاء الثوريون والسليبيون والانتهازيون والرجعيون كأي قطاع من قطاعات الحياة .

وشخصيات القصة الرئيسية من النساء : فتحية البطلة وزميلاتها فوزية وأمينة وليلى ، ومن الرجال سعد وسيد ، وكال ومحمود .

وتعمل فتحية مع سعد وسيد في مكتب إحدى الشركات حيث تدور أحداثها الأولى ، وترتبط فتحية بسعد في قصة زواج عجيب تدفع إليه الظروف ، وتحققه الأحداث على الرغم مما يبدو من التناقض البين بين شخصيتي البطليتين .

(١) طبع دار الكتاب العربي بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

فتحية فتاة عذبة فائرة الشخصية ، من فتيات هذا الجيل الجديد للمرأة السودانية التي بدأت تشعر بكرامتها بعد أن نالت قطعا من التعليم وأُتيح لها الاختلاط والتحرر من قيود التقاليد الثقيلة التي رانت على المجتمع السوداني زمنًا طويلا وكبلت المرأة بأغلال حرمتها من التحرك ، والمشاركة في أحداث بلدها .

وفتحية هذه فائرة بكل معنى الكلمة ، فائرة في البيت على الأوضاع التقليدية البالية التي فرضتها التقاليد وتريد التحرر منها . وفائرة في المكتب حيث تعمل مع زميلاتها وزملائها ، وفائرة في المجال السياسي حيث تشارك في مناهضة الحكم العسكري الذي يظلم على السودان ، وتنضم إلى جماعة سرية تقوم بطبع المنشورات المضادة لذلك الحكم .

وتشاركها في ذلك العمل زميلاتها فوزية وأمينة ، ولكنها تصادق فتاة أخرى هي ليلي ، لا تبدو مثلهن مهتمة بالعمل السياسي ، بل إن طابع المرأة الأنيق يظلب فيها طابع المرأة الثائرة ، فهي مهتمة بالزواج ، وبقضاء أوقات طيبة مع خطيبها وتنتع بالحياة ومسراتها . وهي خطيبة لأحد الضباط الأحرار الذين يعملون على مناهضة الحكم العسكري في تنظيم سرى يتصل بالتنظيم الشعبي عن طريق الجماعة التي تعمل بها كل من فتحية وفوزية وأمينة .

وإذا كانت شخصية فتحية محدودة الملامح منذ الصفحات الأولى الرواية فلإن شخصية البطل سعد متغيرة الملامح ، أكثر تعقيداً من شخصية فتحية ، إذ يبدو في أول القصة شاباً انتهازياً يمكن أن يشتري بالمناصب والمال ، وتزرى فيه الحركة الرجل المناسب للعمل لصالحها مديراً مساعداً للدير الإنجليزي . وكان سعد هذا قليل الإيمان بنجاح أي عمل سياسي في البلد ، وهو يائس من الإصلاح ، ولهذا فهو ينتهر الفرصة ليتنفع ويتمتع بالحياة .

وتدور أحداث القصة، فإذا بنا نكتشف وراء هذا الظاهر السلي في حياة سعد باطنا متوارداً ، عندما يقدم على الزواج من فتحية فيكشف له نقص في الرجولة ، ربما كان سبباً في موقفه السلي من الناس ، ووقوفه من مجتمعه موقف الغربة

والرفض ، ومشاركته في الظلم لدمار الليل ، في الحياة المصاحبة والليالي الحمراء في « فيلات » الأجانب الذين يلعبون بأبناء البلد ، بما يقدمون لهم من فتيات ، وما يفرونهم به من كؤوس الخمر تراق على موائد القمار .

ويشارك سعد في لياليه هذه أحد كبار العنباط المسئولين في قيادة الثورة من كان لهم شأن في الحكم العسكري . ولعل كاتب القصة يتأثر في هذا بأحداث واقعية رددتها الصحف السودانية وكانت لها أصداء بعيدة قبيل انهيار ذلك الحكم .

وتنقلب شخصية سعد أو تكشف لنا عن جوانب إيجابية فعالة بعد أن تنصهر في بوقنة الثورة الشعبية العارمة في أكتوبر ١٩٦٤ ، تلك الثورة التي قلبت المجتمع السوداني الراعي رأساً على عقب ، وغيّرت مفاهيمه ومقاييسه في الحياة ودفعته بالشعب إلى المشاركة الإيجابية في بناء مستقبله ، وفتحت عيونته على مصيره ومن يترقب به على دبره ، وكشفت له عن أعدائه الحقيقيين في الداخل والخارج .

وترى ذلك الانقلاب نفسه في سعد ، فتحمل في نفسه الثورة حمل الكيمياء ، وينصلح ضمعه ، وتعود إليه رجولته مع أحداث الثورة ، ويشارك الثوار ويكون في طليعتهم .

ويبنى الكاتب قصته على أساس قصتين متداخلتين إحداهما على لسان البطلة . وكأنها مذكرات . والثانية على لسان البطل في صورة اعترافات يعرضها كرامة يضمها بين يدي زوجه في حالة يأس ليكشف لها ما أخفاه عنها من أسرار . وتبدأ القصة الثانية من حيث تنهى الأولى . ولكنهما تتشابكان وتفسر إحداهما الأخرى .

وتبدأ القصة الأولى على لسان فنية . تروي بضمير المتكلم أحداث فترة من حياتها قبيل الثورة . في البيت مع أخويها كمال ومحمود وأما . حيث ترى معاً أخويها في استدراهما بالعمل . وخاصة بعد أن كبرا وبلغا مبلغ الرجولة ولم يعودا في حاجة إلى أن تعمل أختيهما الكبرى لتكسب لهما الرزق . ولكنها تصر على العمل . فالمسألة عندها ليست مجرد مرحلة انتقضية . ورسالة

تمت . إنما الأمر أمر مبدأ العمل بالنسبة للمرأة . وتحدث أزمة في البيت تحتازها فتحية بإصرارها ومثابرتها وتمسكها بالمبدأ، وإقناعها أخوتها وأما برأيها بعد صراع مرير .

ثم يبدأ الصراع الآخر بينها وبين سعد الذي يراهم في المكتب ولم تفكر في الزواج منه بادي الأمر ، لأنها كانت تعرف من تصرفاته ذلك الاتجاه الانتهازي ، وكانت على العكس تفكر في الزواج من الشاب الآخر سيد الذي يشاركها آراءها . ولكن الظروف تضع سعد الانتهازي في طريقها ؛ وتذعن آخر الأمر لتلك الظروف القهرية ، وتحاول أن تجاريها ، وأن تخادع نفسها ، ولكنها تجد نفسها في النهاية ضائعة . وتكشف لها مأساة سعد الداخلية ، فيتحول سخطها عليه إلى عطف ، ولكن شتان بين العطف والحب ، ويرفض سعد ذلك العطف فيفكر في أن يموض ما فقدته مع فتحية في فتاة من فتيات الليل زرقاء الدماء ، بيضاء من بنات أوروبا جاءت لتستزف مبادئ الشباب وقيمهم في بيت من بيوت الليل بدار الرذيلة - والفقر والخمر يؤمه جماعات من الناس يحسكون بأيديهم السلطة أو يسيطرون على مصادر الثروة . وهكذا كانت تدار البلد من مواخير الليل .

وتكشف جوانب هذه الحياة في إغترافات سعد . حتى تقوم الثورة فيستعيد سعد نفسه وذاته ، ورجولته ؛ ويلتقي هو وفتحية في أنون الثورة ويعودان معا إلى المنزل بعد أن صبرتهما في تجربتها العارمة .

وتبدأ القصة بإيقاع بطيء على أحيانا ، لكن سرعان ما يزداد نبض الأحداث وتجذب القارئ إليها شيئا فشيئا .

ويناقش الكاتب أثناء الحوار بعض القضايا الحية التي كانت تشغل بال المثقفين من شباب السودان ، وعلى رأسها قضية الحرية، وقضية المرأة السودانية وحقوقها في تقرير مصيرها ، والمشاركة الإيجابية في بناء المجتمع الجديد .

ويكتب المؤلف قصته بالأسلوب العربي السهل . ولا يخرج من ذلك عن

اللغة الفصحى ، فلا يستخدم العامية حتى في الحوار ، وحواره كله فصيح ، وربما ساعده على ذلك كونه يجرى بين جماعة من المثقفين ، ولكنه حتى حين يجرى بين بعض شخصياته غير المتعلمة مثل أم فتحة أو فتاة الليل الأجنبية لا يحاول أن يصطنع على لسانها كلاماً عامياً أو مشروباً بلسنة أعجمية .

وتستطيع أن تقول إن المضمون العام الذي يبرز فيها هنا وهناك بصفة عامة هو مناقشة قضية على جانب عظيم من الأهمية ، هي قضية التزام المثقف بقضايا بلده المصرية .

ويدور الحوار أو الصراع في الحقيقة بين شخصية فتحة الفتاة المثقفة التي التزمت بقضايا بلدها في التحرر والحق في الحياة الكريمة ، وشخصية سعد الذي بدا طوال الرواية شخصاً غير ملتزم ، يؤمن بالحرية ، الليبرالية ، أو الالتزام بما يراه هو حقاً وخيراً .

ويتضح التزام فتحة في مواضع كثيرة من القصة ، فإرد على لسانها (ص ٦٥) مخاطب صاحباتها :

— الحقيقة يا بنات إن أى واحدة منا تستفيد من إشراك مجموعتنا في أمر تضرر له ، فأنا مثلاً قد أفدت كثيراً منكن .  
وتؤيدها زميلتها فوزية إذ تقول :

— وما فائدة صداقتنا إن لم لشرك المجموعة في مشاكلنا .  
وتتحدث عن سعد وعن موقفه غير الملتزم فتقول مقابلة بين وضعها ووضعها :  
— سعد ليس له ولا شيء ، حتى هذا البلد وليس من المعقول أن أتزوج إنساناً هذا حاله ، أنا التي عشت حياتي كلها أومن ببلدي . كيف يكون حال أطفال يشبهون في بيت يسخر ربه من كل قيمة ويستخف بكل ما هو عزيز .  
ويكشف هذا الحوار بين الاثنين عن موقفهما . تقول فتحة :

وحدث أننا كنا نجلس في الأكربول ، — فندق ومطعم بالخرطوم —

وكان سعد كمادته يتحدث ويثرثر ، ويقول كلاما تافها أصادق عليه في نفاق كريبه ، وفجأة تغير كل شيء شعرت كأن مساً من جنون أصابني وأحسست بأطرافى تكاد تحترق من نار اندلعت داخلى بلا سابق إنذار .

وسأله باستخفاف :

— ما هى فلسفتك يا سعد ؟

ومضحك قائلاً :

— فلسفتى ؟ !

— نعم

— أما لا أؤمن بالفلسفة يا فضيحة

— بعبارة أخرى ، ما هى معتقداتك ؟

— معتقداتى ؟

— نعم

— ليس لى معتقدات خاصة

— أليس لك ولاء لشيء ؟

— أبداً

— حتى الوطن يا سعد ؟

— حتى الوطن

— لا أستطيع أن أقدم

فمضحك قائلاً :

« أولاً أرجو أن تتركى هذه التقطعية . ثانياً فى رأى أن الإنسان يولد بلا خيار منه يحدد نفسه فى بلد معين عن طريق الجبر ، ويحدد نفسه ابناً لأسرة ربما لو ترك له الخيار لكانت أبعد الأمر عنه ، فرائبى أن الإنسان عندما يتعجب يقبضى

أن تراجع كل هذه الأشياء ، يرفض ما يرفضه ، ويقبل ما يقبله ، بلا تدخل من الخارج .

— ماذا فعلت أنت ؟

— لم أفعل شيئا

— لماذا ؟

— لأن نفي النفي إثبات

— كيف ؟

— حديث واضح

— أنت لا تؤمن بشيء

— هذه حقيقة

وذعرت من أفكاره ، وشعرت بحبيبة مريرة ، وحاولت أن أفتح له مجالا  
عنه يتراجع فقلت :

— ماذا تفعل يا سعد ، لو هجم عدو على هذا البلد ؟

— لن أهتم لذلك

— كيف

— ليس عندي ما أخاف عليه

— والبلد

— سأراقب المعركة بين العدو الخارجي والمستفيدين من الداخل

— ماذا تعني بالمستفيدين من الداخل ؟

— بالأمس كانت الأحزاب تتحدث في نفاق بشع عن الشعب في الوقت  
الذي كان فيه رجالها يثرون ، ويمسكون الثروات ويشيدون المباني الفخمة بسرقاتهم ،  
والآن جاء رجال الثورة البيضاء ليثروا أيضا ، ولو جاءت الأحزاب مرة أخرى



لكذبت وناقت مرة أخرى ، وحاولت أن تعوض ما فاتها من الثراء . فلماذا أحارب المدو الخارجى ؟

— أفهم من هذا أنك يائس من حالة البلد  
— هذه حقيقة

— إن كان الأمر كذلك فلماذا لا تؤمن بالمبادئ الاشتراكية التي تسمى لمصلحة الشعب الحقيقية .

— الأفكار الاشتراكية قد تفيد الشعب بعد عشرات السنوات . والذي يحمل هذه الأفكار الآن يعيش ككبش فداء ، وإن ينجى شيئاً . الذين سيأتون من بعده هم الذين سيفيدون من منحياته . أنا يافتحية سأعيش مرة واحدة لماذا أعرض نفسي للشحن والمعاناة في العيش ، أمن أجل أن يأتي غيري في المستقبل البعيد ويحرق ثمرات عذابي ؟ .

في موضع آخر يدور الحوار الآتي بينهما :

— شد ما تغيرت ياسعد

— الإنسان يافتحية لا يتغير من يوم وليلة . ولكنه قد يكتشف شيئاً في نفسه لم يكن يعرفه جيداً .

— أفهم من ذلك ياسعد أنك لاتؤمن ما تقول ، وأن أساديتك أيام خطوبتنا كانت مجرد أحاديث — لم تقصد شيئاً .

— الحقيقة يافتحية . . لو قلت أنني فعلاً لم أكن أقصد شيئاً مما كنت أقوله لكذبت عليك ، ولكن عندما أقول شيئاً لا أنسب نفسي كثيراً بالتأكيد من صحته ، وإن أحتاج لي خلال الحديث أنني مخطئ . فأني أستمع في الجدل والشتات على قولي الأول .

— ولكن شاباً مثقفاً مثلك ينبغي أن يعرف أن ما يقوله تؤخذ عليه .

— من الذي يحاسبني . أنا أكره القيود بطبعي ومن أجل ذلك تولد عندي إحساس بأن لا أهتم ، بأن لا أدع للآخرين فرصة فرض شيء علي .

ولكنك تعلم باسمك أن الحرية المطلقة عبث ، وأن وجودنا في المجتمع يحرم علينا الالتزام بشيء . . .

وهكذا نستطيع أن نقين من مضمون هذه الرواية أن الكاتب السوداني أبابكر خالد يتجه فيها اتجاهاً فكرياً وسياسياً واحداً ، أنه من دعاة التحرر الإجتماعي ، والاختذ بأسباب الحياة الجديدة التي يشارك الشعب بجميع طبقاته في بنائها من أجل خيرهم ورفاهيتهم ، ومواكبتهم للحضارة بعد سنوات طوال قضوها متخلفاً في عزلة وراء أسوار عالية عديدة من الجمل والتقاليد البالية .

وتؤكد كذلك ما سبقت الإشارة إليه من اتجاهاً ظهر بوضوح في أدب جماعة كبيرة من شباب السودان . وهو التزام الأدب بقضايا الحياة والمجتمع السوداني ، ومشاركة القلم مشاركة إيجابية فيها .

### ( ٣ )

إنهم بشر : (١) خليل عبد الله الحاج

بدأ بنشرها سلسلة في جريدة الناس السودانية .

ومع أن هذه القصة صدرت في سنوات الانقلاب العكسرى ، وفي ظله ، إلا أنها تمكس حياة قطاع من مجتمع أم درمان العاصمة الوطنية في سنوات ما قبل الاستقلال أي قبل سنة ١٩٥٥ م . وتصور مجموعة من الأحداث التي تقع في حارة يسكنها جماعة من الناس مختلف طباعهم ونزعاتهم وتمازج رغباتهم وقد تلتقي أحياناً .

ويعترف المؤلف أنه جرى في تصويره للجماعة السودانية التي تعرض لها على طريقة نجيب محفوظ في " زقاق المدق " ، فيقول في مقدمته : " ورأى أنا في ذلك أنها قصة واحدة طبعاً ، قصة زقاق مدق سوداني ، كما أن زقاق المدق مثلاً قصة زقاق مصري . . . " .

وتدور وقائع الرواية على محورين : المحور الأول علاقة عاطفية بين شاب

(١) طبع القاملية بالقاهرة سنة ١٩٦١ .

مثقّف ، حبان ، وفناء جميلة من الحى ، بلينة ، . والمحور الثانى ما يقع بين جماعة من سكان ، الحوش ، ، حوش مرجان ، أو الزقاق الصغير، من أحداث قاسية عنيفة أحياناً وشاذة أحياناً، حيث تنصرف بهم المعاش في ظروف قاهرة، وتدفعهم النزعات والغرائز إلى مسالك غريبة ، ويهتم المؤلف بأن يكشف الجوانب الخفية، والمسارب الدفينة في مجتمع المدينة الصاحب ، وخاصة في حياة من يعيشون على هامش الحياة ويحتفون الحرف الدنيئة ، أو التي ينظر إليها مجتمع المدينة كذلك .

وتدور أحداث القصة الأولى بين حسان وبلينة حول حبهما الذى لا يبلغ غايته وهو الزواج بسبب تحسّم والدهما ، ورغبته في تزويجها بمن يريد لا بمن تحب ، مع ما بينهما من فوارق السن . ولكنه يرغب في ثروته ومركزه الإجتماعى . وهى مأساة اجتماعية كانت تعيش ولا تزال في مجتمعاتنا العربية وإن تخلصت قطاعات كبيرة منها بسبب الوعى الاجتماعى ومشاركة الفتاة في الحياة والكسب . وتبلغ المأساة ذروتها في هذه القصة بزواج الفتاة من الثرى الكبير وصق .

وتقابل هذه القصة قصة أخرى تجري في حوش مرجان، بين رجال يمتنون مهناً صغيرة ويقوم أساساً بين زوجين ، صداقة ، وزوجها ، قسم الله ، و . تيه ، وزوجته ، الجميل ، ، وصاحب ، الحوش ، عم مرجان حيث تلتقى مصالحهم أو تتعارض، كما تلتقى رغباتهم وغرائزهم وتتعارض في ستر الليل وجدان الحوش .

ويعمل المؤلف على المقابلة بين القصتين أو تلاقى المحورين ، فهو ينتقل من هنا لهنالك والعكس ، وبينما تراه مشغولاً بمرض الأحداث في إحداها إذا به ينتقل فجأة ليكمل الأخرى، ثم يتركها ويعود للأولى وهكذا حتى ينتهى إلى ختام الرواية حيث يلتحم المحوران في نهاية مقتملة إذ يتم طلاق بلينة من زوجها وصق ، ويموت طفلها منه بعد الولادة ليصفو الجو للحببيين حيث يتم الزواج بين حسان

وبلينة ، ثم يتم طلاق تيه لجميل ، ويهب ، عم مرجان ، الحوش بمافيته لحسان لينى عليه بيتاً جديداً ، وعشاً سعيداً للزوجة .

وربما كان في ثنايا هذه القصة معضمون « برجوازي » حيث تقتضى بأن يرث الشاب المتعلم أولئك الكادحين ، ليبنى على أنقاضهم سعادته وحياته الجديدة وهو وإن عايف معضمون نجيب محفوظ - مع الفارق في البناء - إلا أنهما يلتقيان في غيظ واحداً في النهاية .

ويبنى قصته على السرد الذى يتخلله الحوار ، وقد يقطع تسلسل السرد بالخروج إلى مخاطبة القارىء ، حيث يقول مثلاً ( ص ٤٦ ) « وهو - كما يعلم القارىء - جهم عبوس يحب للسيطرة » .

وتستويه اللوحات ، فيلتقط من حياة مجتمع أم درمان في الاحياء الشعبية لقطات تفصيلية ، وتتتابع ليوسى بحو القصة العام ، يتخللها حديث عن المصادات السودانية والمواضعات الاجتماعية التى تعيش بين الناس .

ويحس القارىء في بنائه كثيرًا من الخلل ، وقد أرقعه فيه إصراره على الربط بين محوري الرواية ، وانتقالاته المفاجئة بينهما .

وشخصياته عادية مسطحة ، ليس لها أبعاد متغيرة ، وهى أقرب إلى النماذج أو الأنماط ذات الأبعاد المحدودة التى نراها في كثير من القصص . والشخصية الرئيسية هى الشاب المثقف « حسان » الذى نحس بأنه يقتبس قسماً من شخصية المؤلف نفسه . يقول ص ( ١٦ ) في تحديد أبعاده : « إنه من أسرة متوسطة الحال ، وإن كان يعيش مع والدته ، وإنه كان في شرح الشباب تحيفاً طويلاً ، حسن الصورة ، لكنه على شيء من الحياء حيناً والانعزال حيناً آخر ، وقد يبدو غريب الأطوار تارة أخرى » .

وهو شخص شغوف بالقراءة واقتناء الكتب ومداومة الاطلاع ، فجعلت منه هذه الصفات الذهنية امرءً أجامع الخيال ، مبالاً إلى المثل العليا ، شديد الحساسية واستيقاظ الشعور . يعمل موظفاً بالخدمة المدنية الحكومية ، فقد أكل الثناوى ، واضطر إلى العمل نسبة لفلة موارد أمه . وهما - أى حسان وأمه - يعيشان فى هدوء ووفاق » .

#### والمؤلف أديب ومتعلق بالأدب .

ويبدو أن هذه الثقافة المحدودة في الثانوى ، والاطلاع الذاتي في الأدب العربى قدمه وحديثه وخاصة في القصة المصرية كان زاده اللغوى، مما ترك آثاره على أسلوبه ، فهو عادى ، يميل إلى الأسلوب الخطائى، والانشائى، ويردد القوال المقررة في النماذج المدرسية . وقد تدعوه الرغبة في التحذلق إلى إيراد ألفاظ وعبارات لا تناسب وما يسوق من القول .

ونلس عدم التوفيق بين كلام الشخصيات ، وذواتها ، فالفتاة بلينة المتعلمة في مدرسة أجنبية — كما يقول — تتلق بالفاظ عربية رصينة، هي نفسها ألفاظ الكتائب وعبارته التي توافق شخصيته ويحس بأنه يلحن الفتاة ما تتلق به فيمتدح بأنها أديبة أو تتقمص شخص أديب، أو تدفق القلم في يدها وكأنها أديبة صغيرة..

ويجرى حوار في لغة سودانية عامة مصفاة، حتى يلازم كما يقول في مقدمته بين الشخصية وأقوالها . وقد أنتهى إلى هذا بعد أن بدأ كتابته بالعربية الفصحى ووجده غير لائق . يقول في المقدمة :

« وأرى لزوما على أن أذكر أن مسألة الحوار في هذه القصة أرهفت رأسى بإدمان التفكير ، وذلك لأنى كنت عندما كنتها بادية ذى بدء كان الحوار يجرى على ألسنة الشخصيات باللغة العربية الكلاسيكية أو الفصحى إذا شئت .

وكذلك كان الأمر عند ما نشرت فصولها الأولى بجريرة الناس ؛ بيد أنى حالما صح العزم على نشرها بدا لى أنه من الغريب الشاذ أن يتكلم سكان د زقاق العمايا ، وكأنهم فى حصرة المطالعة بالمدرسة الثانوية، ولكن من الناحية الأخرى، فإن الحوار باللهجة السودانية الدارجة واسقاء صعب كتابته ، صعب قراءته أحيانا أخرى، بل إنه يبدو شديد الإسفاف ، مسرف التفاهة معظم هذه الأحيان، على أنى آثرت الصدق والواقعية ، مضمحياً بالبلاغة وإشراق الדיباجة العربية ..

وهكذا تبدو ، لأنهم بشر ، نمطاً جديداً آخر من أنماط الرواية السودانية  
وإن اشتركت مع الأنماط السابقة في اهتمام المؤلف بتتبع نماذج القصة المرببة في  
مصر والتأثر بها وخاصة بقصص نجيب محفوظ . والتأثر بشيار القصة العالمي لمن  
أتاحت له ثقافته ذلك التأثر .

#### تبت المراجع

##### أولا - الكتب العربية

- ١ - أراج الحمام لفؤاد أحمد عبد العظيم قصة سودانية طبع القاهرة ١٩٥٨
- ٢ - أزمة الجنس في القصة المصرية لغالى شكرى
- ٣ - إنهم بشر قصة سودانية لخليل عبد الله الحاج طبع القاهرة ١٩٦١.
- ٤ - إنجازات في الرواية الحديثة لكون ولسون بمجلة أصوات اللندنية عدد ٦٠.
- ٥ - أدب المازنى للدكتورة نعمات أحمد فؤاد
- ٦ - إبراهيم الثانى للمازنى
- ٧ - إبراهيم الكاتب للمازنى
- ٨ - الأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف طبع المعارف ١٩٥٨.
- ٩ - بكاء على التابوت لفؤاد أحمد عبد العظيم
- ١٠ - تحت المصباح الأخضر لتوفيق الحكيم .
- ١١ - تحت شمس الفكر لتوفيق الحكيم .
- ١٢ - تطور الرواية العربية الحديثة للدكتور عبد المحسن طه بدر ١٩٦٣
- ١٣ - توفيق الحكيم للدكتور إسماعيل آدم طبع مصر ١٩٤٥
- ١٤ - تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان الجزء الرابع طبع دار الهلال بالقاهرة
- ١٥ - تأملات فى عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم
- ١٦ - ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل
- ١٧ - ثلاثية نجيب محفوظ للأب ج جوميه ترجمة د. نظمى لوقا طبع القاهرة ١٩٥٩
- ١٨ - جدد وقدماء لمارون عبود

- ١٩ - الحب الكبير لعنان على نور طبع العالمية بالقاهرة ١٩٥٨ .
- ٢٠ - حديث الأربعاء ج ٤ لطف حنين .
- ٢١ - خطوات في النقد ليحيى حقي
- ٢٢ - دراسات في القصة والمسرح لمحمود تيمور
- ٢٣ - الديوان المعاصر والمآزى جزءان
- ٢٤ - دراسات سودانية للدكتور عبد المجيد عابدين طبع مطبعة مصر بالخرطوم ١٩٥٦ .
- ٢٥ - دراسات في الرواية المصرية للدكتور على الراعي
- ٢٦ - دراسات في الحضارة الإسلامية للمستشرق ا. ر. جب مترجم
- ٢٧ - دراسات في الأدب والنقد للدكتور لويس عوض ١٩٥٩ طبع بيروت
- ٢٨ - الروايات والأرض للدكتور عبد المحسن طه بدر طبع القاهرة ١٩٧١
- ٢٩ - رأى في أدبنا المعاصر لمحمد عطا طبع نهضة مصر بالقاهرة
- ٣٠ - الرباط المقدس لتوفيق الحكيم
- ٣١ - زهرة العمر لتوفيق الحكيم
- ٣٢ - سجن العمر لتوفيق الحكيم
- ٣٣ - سوق الذكريات لسليمان كشه طبع الخرطوم ١٩٦٢
- ٣٤ - سر الدموع قصة سودانية لمحمد عنان على حبار القاهرة ١٩٦٥
- ٣٥ - صندوق الدنيا للمآزى
- ٣٦ - عرس الزين رواية ومجموعة قصص قصيرة للطبيب صالح
- ٣٧ - عصقور من الشرق لتوفيق الحكيم
- ٣٨ - عشرة أدباء يتحدثون لغزاد دوائر كتاب الهلال ١٩٦٥
- ٣٩ - فجر القصة المصرية ليحيى حقي



- ٤٠ - فن القصة عند محمود تيمور لفتحى الاييارى  
٤١ - فن القصة لتوماس مان بحث ترجمة ابراهيم يوسف بمجلة المجلة عدد  
١٩٥٨/٨/٨  
٤٢ - فن القصة للدكتور يوسف نجم  
٤٣ - فنون الادب للشارلن ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود  
٤٤ - في قرية مجموعة قصص سودانية لعلى الملك طبع دار الحياة ببيروت  
١٩٦٢ .  
٤٥ - القصة القصيرة لوست مترجمة  
٤٦ - القصة القصيرة لرشاد رشدى  
٤٧ - القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر  
٤٨ - القصة النفسية الحديثة ليون ليدل ترجمة د. محمود السمره طبع  
بيروت ١٩٥٩ .  
٤٩ - قضايا أدبية للدكتور محمد مندور  
٥٠ - لثبات ولطائف ليوسف السباعى طبع بيروت  
٥١ - لوعة الشاكى ودعمه الباكي لصالح الدين الصفدى طبع المطبعة  
الشرقية ١٣٠٢ هـ  
٥٢ - ماذا يبقى منهم للتاريخ لصالح عبد العيود  
٥٣ - المختار جزءان لعبد العزيز البشرى  
٥٤ - المدخل إلى النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط.  
القاهرة ١٩٥٨ .  
٥٥ - مراجعات لعباس محمود العقاد  
٥٦ - مطالعات لعباس محمود العقاد  
٥٧ - موسم الهجرة إلى الشمال روايه للطيب صالح طبع دار العودة  
بيروت .

- ٥٨ - ملامح من المجتمع السوداني لحسن نجيلة طبع الخرطوم ١٩٦٣ .  
٥٩ - من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين  
٦٠ - النبع المسر قصة سودانية لآبي بكر خالد القاهرة ١٩٦٧  
٦١ - نزعات التجديد في الأدب العربي المعاصر لآب نور الجندي  
٦٢ - نقد وإصلاح للدكتور طه حسين  
٦٣ - هائم على الأرض أو وسائل الحرمان لبديوي عبد القادر خليل  
طبع القاهرة ١٩٤٥ .  
٦٤ - الوجه الآخر للدينة لعنان على نور طبع الخرطوم ١٩٦٨ .

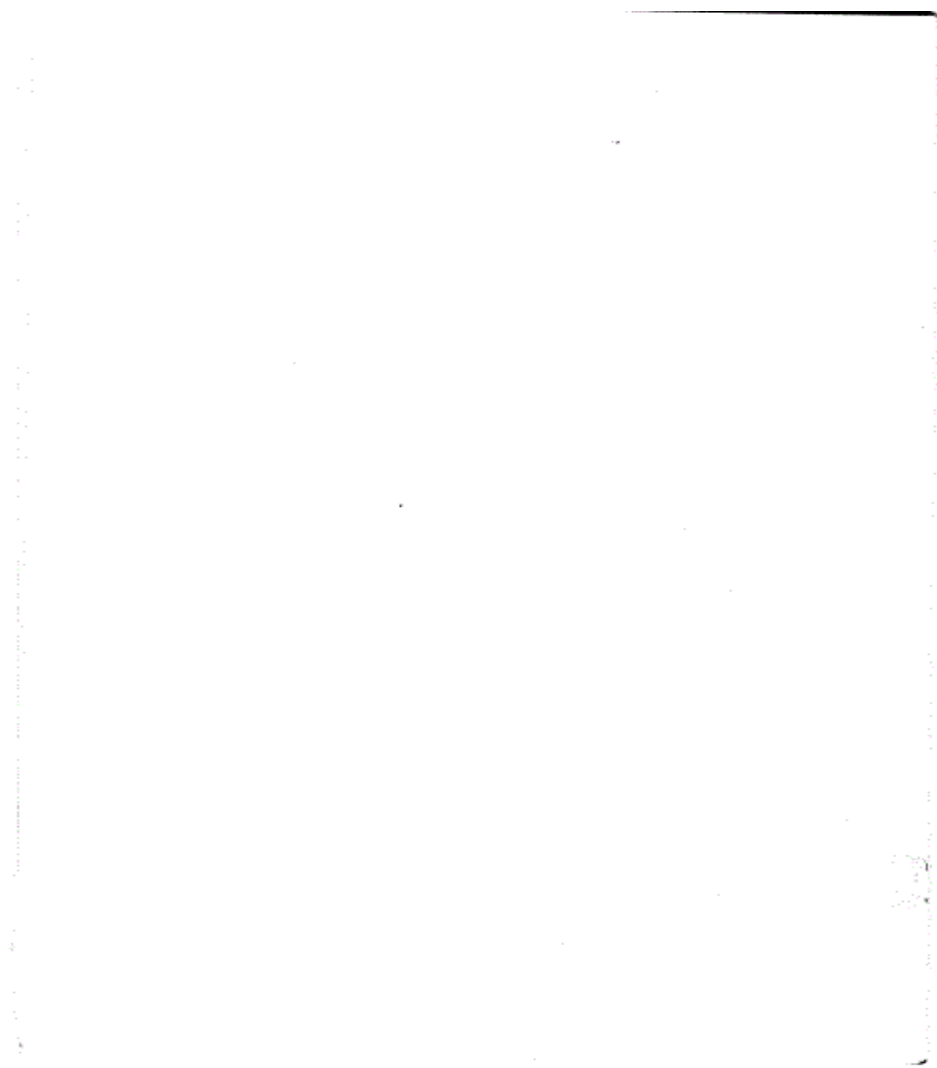
ثانياً : الدوريات :

- مجلة الإذاعة المصرية  
مجلة آخر ساعة  
مجلة الجديد عدد يوليو ١٩٦٥ .  
مجلة الآداب البيروتية مجلة أعداد  
مجلة الرسالة مجموعة أعداد  
مجلة الرسالة الجديدة مجموعة أعداد  
مجلة روز اليوسف  
مجلة أصوات اللندنية  
مجلة المجلة  
مجلة القصة السودانية  
مجلة حوار البيروتية  
مجلة الخرطوم  
مجلة القلم السودانية  
مجلة «هنا أم درمان» السودانية مجموعة أعداد

مجلة الهلال	مجموعة أعداد
صحيفة الأهرام	»
صحيفة أخبار اليوم	»
صحيفة الأخبار	»
صحيفة الجمهورية	»
صحيفة الشعب	مجموعة أعداد

ثالثاً : التخصص :

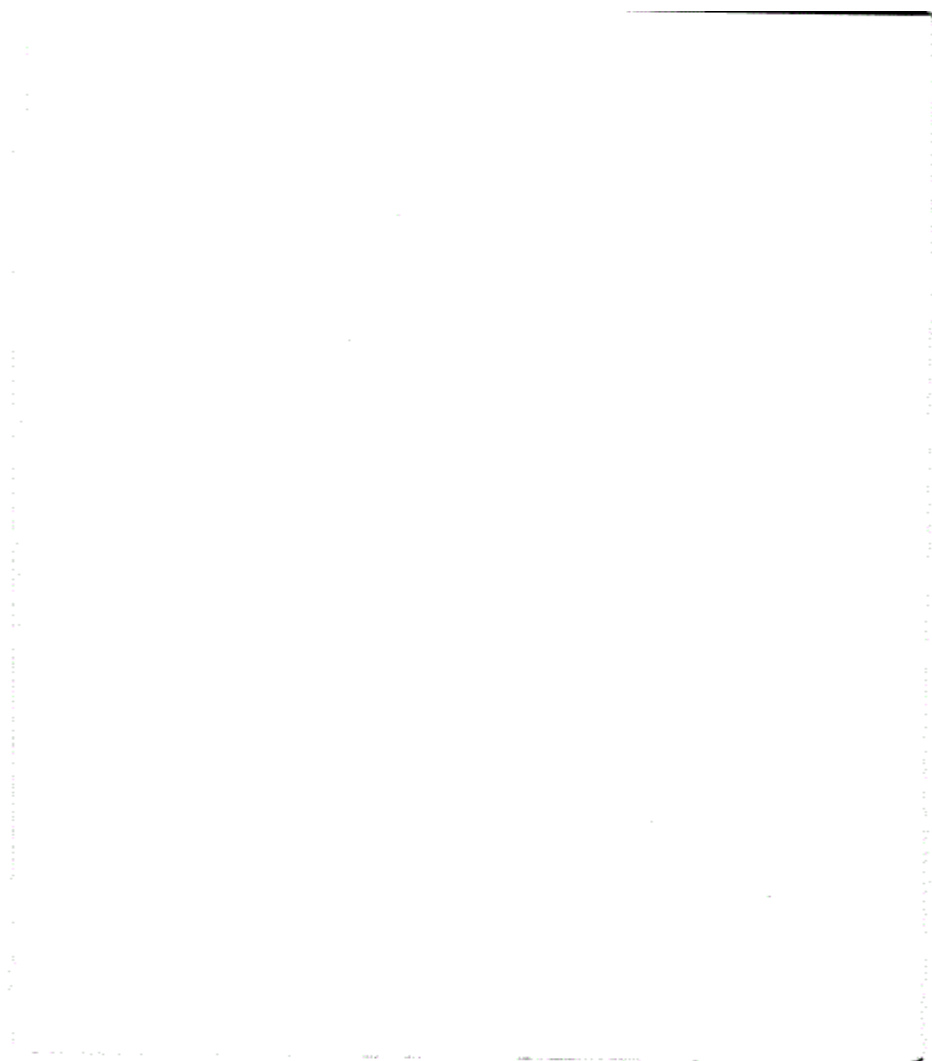
تكفي بالإشارة إليها في أثناء الكتاب وفي الموامش .



---

رأبأ - مرأبب أأببب

- 1 — Walter Allen : The English Novel (Penguin).
- 2 — Forster, E.M. : Aspects of The Novel.
- 3 — Bowra : The Romantic Imagination.
- 4 — David Daiches : The Novel and The Modern World.
- 5 — Robert Liddel : Some Principles of Fiction.
- 6 — Jean & Simone Lacouture: Egypt in Transition.



الفهرست

رقم الصفحة

مقدمة

الباب الأول - فن القصة وتطوره في الآداب الحديثة

٢	فن القصة
٦	عناصر القصة - الوسط والبيئة
١١	الحدث
١٣	الزمن
١٤	شخصيات القصة
٢٤	المعالجة الفنية
٣٢	أسلوب القصة
٣٧	تطور القصة
٤٦	القصة الغربية الحديث
٥٦	أنواع القصة

الباب الثاني - أصول القصة العربية الحديثة واتجاهاتها

٦٣	الأصول العربية
٦٦	المقامات
٦٧	لوعة الشاكي لصالح المصطفى
٧٠	حديث عيسى بن هشام
٧٨	الروايف الغربية
٨٢	أطوار القصة العربية
٩٥	موضوعات القصة
١٠٨	أسلوب القصة



رقم الصفحة

الباب الثالث - القصة المصرية وأشهر أعلامها قبل الحرب العالمية الثانية

١١٥	محمد حسين ميكل وقصة زينب والروح المصرية
١٣٠	الملازنى وإبراهيم الكاتب
١٥٦	قصص توفيق الحكيم
١٧١	عودة الروح
١٨٤	يوميات نائب في الأرياف
١٩١	محمود تيمور والقصة الاجتماعية الانسانية
١٩٥	الشيخ جمعة أو وحارس الجرن
١٩٨	نداء المجهول
٢٠٠	سلوى في مهب الريح
٢٠٨	كايوباترا في خان الخليل
٢١١	شمروخ
٢١٩	إلى اللقاء أيها الحب
٢٢٥	المصاييح الزرق
٢٢٧	رواد القصة القصيرة : محمد تيمور وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين
	الباب الرابع - القصة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية وأشهر أعلامها
٢٥٢	نجيب محفوظ
٢٧٢	شخصياته
٢٨٦	اتجاهه الفكرى والاجتماعى
٢٩٢	طريقته الفنية
٣٠٢	تألقه

رقم الصفحة	
٣٠٥	أشهر قصصه - زقاق المدق
٣٠٨	الثلاثية
٣٢١	القص والكلاّب
٣٣١	أولاد حارتنا والطريق والشحاذ
٣٣٩	السيان والحريف وثمررة فوق النيل وميرامار
٣٤٢	يحيى حتى
٣٧١	يوسف لإدريس
	الباب الخامس - القصة السودانية
٣٧٣	دوافع ظهور القصة السودانية
٣٧٧	أطوار القصة السودانية
٣٨٦	الطور الثاني
٣٩٥	الطور الثالث
٤٠٦	تحليل بعض القصص السودانية
٤٠٦	في قرية لعل الملك
٤١٢	عرس الزين للطيب صالح
٤٢٨	موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح
٤٣٨	النبيح المر لأبوي بكر خالد
٤٤٦	إنهم بشر لخليل عبد الله الحاج

مطبعة الكاتب المصري للطباعة والنشر  
٩ ش. أبو النصر - رأس العين - الإسكندرية

